



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in Linguistica
Classe LM-39

Tesi di Laurea

La lingua nel teatro di Carlo Gozzi: le “Fiabe Teatrali”

Relatore
Prof. Tobia Zanon

Laureando
MariaElena Visonà
n° matr.1157122 / LMLIN

Anno Accademico 2018 / 2019

Alla mia famiglia, con immenso affetto

INDICE

INTRODUZIONE	1
--------------	---

CAPITOLO I

Carlo Gozzi e il Settecento italiano

1. Un breve “excursus” del Settecento italiano	9
2. Carlo Gozzi e l’ambiente teatrale veneziano	14
3. La controriforma teatrale: il genere fiaba	18

CAPITOLO II

Rapporti interni tra lingua e forma delle Fiabe Teatrali

Analisi dei rapporti tra stile, lingua e personaggi	25
1. Il <i>Re cervo</i>	27
2. La <i>Turandot</i>	33
3. La <i>Donna serpente</i>	36
4. La <i>Zobeide</i>	42
5. L’ <i>Augellino belverde</i>	45

CAPITOLO III

Analisi linguistica delle Fiabe Teatrali

Analisi fono-morfologica, lessicale e sintattica delle parti in lingua italiana	52
1. Varianti grafiche e fono-morfologia	53
1.1 Vocalismo	53
1.2 Consonantismo	59

1.3 L'articolo	63
1.4 Pronomi	64
1.5 Preposizioni	67
1.5.1 Forme analitiche e forme sintetiche delle preposizioni articolate	67
1.5.2 Forme concorrenti	70
1.6 Avverbi e congiunzioni	72
1.6.1 Forme concorrenti	72
1.7 Il verbo	74
2. Lessico	79
2.1 Forme della tradizione poetica e letteraria	80
2.2 Latinismi	81
2.3 Toscanismi	83
2.4 Francesismi	84
2.5 Linguaggio colloquiale	86
3. Sintassi e morfo-sintassi	88
3.1 Ordine sintattico della frase e fenomeni di ordine	88
3.2 Superlativo relativo	90
4. Fenomeni linguistici e stilemi tipici della scrittura teatrale in versi	91
Analisi lessicale delle parti in prosa veneziana	97
1. Linguaggio affettivo	98
1.1 Epiteti affettivi	98
1.2 Verbi e locuzioni affettive	99
2. Linguaggio gnomico	100
3. Linguaggio triviale ed espressioni popolari	102
 APPENDICE	 105
<i>«Augellino belverde»: analisi linguistica di tre scene</i>	
 CONCLUSIONI	 119
 BIBLIOGRAFIA	 125

INTRODUZIONE

L'interesse per la raccolta *Fiabe Teatrali* di Carlo Gozzi nasce sia dalla consapevolezza che egli abbia rappresentato una delle voci più interessanti e contraddittorie della sua epoca, il Settecento, che in Europa si manifesta variegato soprattutto a livello culturale, sia dal desiderio di volermi avvicinare ad un autore che, dal punto di vista linguistico, è trattato assai poco. Il XVIII secolo, infatti, è solitamente associato ad un altro grande scrittore e autore teatrale di origine veneziana, ovvero Carlo Goldoni. Proprio per questo motivo, ho deciso così di intraprendere un'analisi delle *Fiabe Teatrali* (1761-1765): una raccolta di dieci fiabe, oggi relativamente conosciuta, ma che all'epoca riscosse un notevole successo all'interno della scena teatrale veneziana.

Nel primo capitolo di questa ricerca saranno inizialmente riportate in breve le novità che il Settecento accoglie a livello culturale, cosicché si possa avere un'idea del contesto letterario in cui Carlo Gozzi è nato e vissuto. In particolare, si farà accenno al concetto di Illuminismo, movimento sviluppatosi in Europa nella seconda metà del Settecento, che si propone di lottare contro i residui irrazionali perduranti nella vita sociale, morale, intellettuale e contro l'ignoranza, i pregiudizi e le superstizioni. Si parlerà del fenomeno dell'accademismo, in particolare dell'Accademia della Crusca che non rappresenta di per sé una novità di questo secolo, essendo stata fondata ancora nel Cinquecento, ma che è comunque ancora molto importante a livello linguistico. Un'altra accademia di cui si parlerà e che in questo caso rappresenta, invece, una novità settecentesca è l'Accademia dell'Arcadia, fondata nel 1690 con lo scopo di restaurare il *buon gusto*, di mettere al bando il "disordine" seicentista causato dagli eccessi del barocco. Si parlerà anche dell'invenzione delle due forme di comunicazione destinate a rivoluzionare modi e tempi della circolazione delle idee e della creatività intellettuale e letteraria: lo sviluppo del "foglio periodico", quindi dei giornali e delle gazzette, che propone annunci economici, notizie e saggi sull'attualità di cui sarà riportato un esempio tratto direttamente dalla *Gazzetta Veneta* di Gaspare Gozzi, fratello maggiore di Carlo, e il "romanzo realistico moderno", tratto, cioè, dalla realtà

vissuta e inteso come documento obiettivo di un'esperienza esistenziale. In particolare, sarà menzionata anche la pratica della traduzione che rappresenta un altro canale privilegiato tramite il quale idee e riflessioni sviluppate in una realtà precisa potranno essere diffuse fuori dal loro contesto originario di apparizione, cercando, dunque, di rivolgersi ad un pubblico sempre più ampio. Questo cercare di coinvolgere più lettori possibili può essere ricondotto a quella propensione che nel Settecento viene definita *cosmopolitismo*, sempre in riferimento alle nuove idee illuministiche; tale propensione consiste nel ritenere l'uomo razionale cittadino del mondo: le barriere nazionali vanno superate mediante la volontà di conoscere ciò che è diverso, mediante una disposizione fraterna verso l'umanità intera. Sempre all'interno del primo capitolo, sarà poi riportata anche la biografia dell'autore in relazione alla situazione teatrale veneziana dell'epoca poiché le esperienze di vita spesso forniscono inevitabilmente stimoli, occasioni e materiali destinati poi ad essere elaborati nella scrittura letteraria. A inizio Settecento, infatti, il teatro divenne una specie di "industria del divertimento" sia per scopi economici sia per la presenza ancora molto forte della Commedia dell'Arte, la cui finalità era senza dubbio il divertimento e la volgarità. Il bisogno di una riforma, sentita *in primis* dal Goldoni, si originava, dunque, nel clima della cultura arcadica e razionalistica: egli aprì la strada del teatro verso una nuova prospettiva, convertendo il modello, ormai superato, della commedia in un modello moderno e realistico, in cui le vicende narrate fossero verisimili e ispirate a situazioni e momenti della vita quotidiana. È proprio in questo clima che Carlo Gozzi si ritrovò a vivere e a sopravvivere: forte conservatore e difensore della tradizione letteraria italiana, nato anch'egli a Venezia, viene spesso ricordato per essere stato l'acerrimo nemico del Goldoni anche e soprattutto in ambito teatrale. Proprio perché accanito conservatore, Gozzi contribuì a fondare l'Accademia dei Granelleschi per la difesa della lingua letteraria, combattendo le idee illuministiche e le innovazioni da esse sostenute. E proprio per questa sua ideologia si ritrovò a dover affrontare il Goldoni sullo stesso campo di battaglia: il teatro. Se Goldoni, infatti, si ergeva come massimo esponente di un teatro che si rifacesse al realismo "borghese", con la soppressione delle maschere stereotipate, dei canovacci e di quella comicità volgare e buffonesca tipica della Commedia

dell'Arte, Gozzi, invece, oltre a sostenere la validità di quest'ultima (vedremo comunque esserci in alcuni aspetti qualche diversità anche da parte sua), si dichiarò sostenitore di un tipo di teatro che si rifacesse esclusivamente alla fantasia e all'irreale. Due ideologie, dunque, quelle di questi due commediografi veneziani, completamente opposte.

In conclusione al primo capitolo, sarà poi riportato un approfondimento relativo al genere fiaba scelto dall'autore e che nel XVIII secolo, soprattutto in Italia, non era così frequentemente utilizzato. In particolare, saranno trattate le caratteristiche che connotano le *Fiabe* di Gozzi, in relazione sia alla Commedia dell'Arte, sia al grande repertorio del *Cabinet des Fées*, un genere letterario del tutto nuovo di questo secolo, estraneo al teatro. Da quest'ultimo prenderà, infatti, spunti relativi soprattutto al contenuto (alcuni personaggi saranno presi a modello oltre al gusto per l'esotico) che userà poi nelle sue trame, mentre per quanto riguarda la struttura delle sue *Fiabe*, Gozzi si rifà allo schema tipico dell'Improvisa, violando le regole dello spazio, del tempo e dell'azione tipiche del teatro "regolare", mantenendo il gusto del comico, della battuta talvolta volgare e soprattutto conservando la presenza delle più tipiche maschere. Per contro, sarà altrettanto interessante quanto si leggerà della scelta dell'autore nel dare sempre meno spazio all'improvvisazione nelle sue rappresentazioni e quindi la successiva decisione di porre per iscritto la maggior parte dei suoi testi (scelta che contrasta nettamente con la tradizione della Commedia dell'Arte).

Il secondo capitolo di questa ricerca si concentra sui primi atti di cinque particolari *Fiabe* della raccolta che sono il *Re cervo*, la *Turandot*, la *Donna serpente*, la *Zobeide* e l'*Augellino belverde* perché più stimolanti e ricche dal punto di vista linguistico e formale. Per ogni fiaba, sarà riportato uno schema, successivamente commentato, in cui sono suddivisi i personaggi presenti all'interno in due categorie: personaggi cosiddetti "alti" e personaggi "medio-bassi". I primi sono coloro che appartengono alle classi più elevate, quali re, principi, fate, maghi ecc., mentre i secondi sono coloro che rivestono ruoli obiettivamente meno prestigiosi: ministri, secondi ministri, dame, "credenzieri del re", "uccellatori", "salsicciai" e infine servi. È stata attuata questa suddivisione per osservare ed esplicitare in un modo che fosse il più chiaro possibile quale tipo

di lingua e metro l'autore affidasse loro. Siamo di fronte, infatti, ad un genere teatrale che accoglie al suo interno personaggi di vario stampo, registri linguistici diversi e varie tipologie testuali che in generale si possono standardizzare in questo modo:

PERONAGGI ALTI	PERSONAGGI MEDIO-BASSI
Parti poetiche italiane	Parti prosastiche in italiano o in dialetto veneziano

Sarà intrapresa quindi un'analisi formale di questo tipo in modo tale da capire se in tutte e cinque queste fiabe e, in particolare, se in tutti i personaggi, che saranno riportati uno ad uno nello schema – esplicitando sia il ruolo sia il tipo di metro che Gozzi ha assegnato loro – sussiste indifferentemente questo metodo di scrittura e di lavoro da parte dell'autore.

Nel terzo capitolo, usando le medesime cinque *Fiabe* adoperate per il secondo, si vedrà svolta un'ulteriore analisi, questa volta, però, strettamente linguistica. Il Settecento, infatti, soprattutto in quest'ambito, viene spesso definito un periodo che si impone come opposizione tra “purismo” e “innovazione” e l'intento è proprio quello di capire se Gozzi - pur dicendo egli stesso di essere un tradizionalista - può essere collocato appunto dalla parte dei cosiddetti puristi o se rappresenta, tramite un genere alquanto particolare per quest'epoca quali le fiabe, una sorta di sintesi tra queste due parti. Infatti, a questo proposito, il lavoro è stato condotto facendo riferimento talvolta a manuali di storia della lingua italiana per poter confrontare il modo di scrivere di Gozzi con quello di scrittori suoi contemporanei. Nello specifico, saranno trattate contemporaneamente le parti di prosa e poetica italiana, in modo tale da poterle confrontare in presenza di determinati fenomeni linguistici, tutti tra l'altro esplicitati tramite esempi estratti ovviamente dal *corpus*. Le parti di prosa veneziana, invece, saranno esposte a fine capitolo. L'analisi, dunque, delle parti in lingua italiana verte su tre grandi ambiti: fono-morfologico, lessicale e sintattico.

Del primo ambito saranno esplicitati sia fenomeni vocalici sia diverse oscillazioni consonantiche; saranno trattati gli usi relativi gli articoli, in particolare quello

determinativo, i pronomi, le preposizioni per poi passare in rassegna alcune forme concorrenti di avverbi oltre a discutere le varie oscillazioni che si riscontrano in campo verbale. Passando poi al secondo ambito, quello lessicale, si vedranno elencati e commentati diversi lessemi che troviamo all'interno delle *Fiabe* poiché nel *corpus* notiamo convogliarsi parole e forme derivanti da vari settori e diversi registri tonali. In particolare, si cercherà di capire se Gozzi pone attenzione o meno nel collocare determinati lessemi, per esempio di registro più colloquiale, nelle parti poetiche piuttosto che nelle parti in prosa così come forme auliche e più tipiche della lirica in parti prosastiche che non in quelle poetiche. Si tratteranno, dunque, forme tipiche della tradizione poetica e letteraria, latinismi, toscanismi, francesismi (e gallicismi) così come a lessemi e locuzioni appartenenti più strettamente ad un linguaggio informale e dialettale. Interessante a tal proposito è la presenza di numerosi prestiti francesi in un autore che si prefigge un conservatore nei suoi scritti teorici (p.e. *Memorie Inutili*).

Il terzo e ultimo ambito è quello sintattico. Si parlerà nello specifico dell'ordine sintattico della frase, cercando di capire quanto è rimasto della costruzione classicheggiante nelle *Fiabe*, che prevedeva l'anteposizione dell'oggetto al verbo, e quanto, invece, la sintassi della lingua francese con l'oggetto posposto al verbo abbia influenzato il modo di scrivere del nostro autore. Saranno trattati, inoltre, alcuni fenomeni che investono la sintassi del periodo quali chiasmi, iperbati e inversioni, per poi concentrarsi su un particolare fenomeno, tipico francese, che è il superlativo relativo con il doppio articolo.

A metà capitolo saranno poi analizzate nello specifico le parti poetiche delle *Fiabe*; in particolare, sarà posto l'accento su quei stilemi e fenomeni linguistici che connotano la scrittura teatrale in versi. La difficoltà degli autori teatrali degli ultimi secoli era trovare uno strumento linguistico che potesse essere allo stesso tempo naturale e vicina il più possibile al parlato mantenendo comunque un certo decoro tipico del genere classico. Per questo motivo furono così selezionati per la scrittura teatrale in versi solamente quei fenomeni tipici della tradizione poetica classica (petrarchesca e dantesca) che non fossero comunque troppo artificiosi.

In conclusione al terzo capitolo, saranno analizzate le parti di prosa veneziana; se già nelle parti poetiche, Gozzi, tramite gli stilemi sopra elencati, ha voluto

scrivere cercando di non creare un testo che fosse appunto troppo rigido e artificiale, ora, tramite il dialetto veneziano, ha potuto avvicinarsi ancor più ai modi di dire e parlare tipici popolari. A questo proposito, sarà condotta un'analisi esclusivamente lessicale delle parti veneziane concentrata, in particolare, sulle locuzioni ed espressioni della più tipica maschera veneziana presente nelle *Fiabe* cioè Pantalone. Il *corpus* utilizzato per quest'analisi non coincide con quello adoperato per le altre perché, essendo sempre meno lo spazio che l'autore dedica alle parti di prosa rispetto a quelle in versi durante tutta la stesura delle *Fiabe*, le battute dei personaggi che si esprimono in dialetto veneziano sono minoritarie rispetto alle battute dei personaggi che si esprimono, invece, in italiano. Sotto questo profilo, dunque, saranno presi in considerazione tutti gli atti delle cinque *Fiabe* e non solo i primi. L'analisi lessicale, concentrandosi quasi esclusivamente sulle battute di Pantalone (talvolta anche di Brighella che non sempre, però, si esprime in dialetto veneziano) vuole allo stesso tempo essere un'analisi psicologica e caratteriale del personaggio. Il linguaggio della maschera sarà, dunque, suddivisa in tre ambiti: affettivo, gnomico e triviale. Il primo rivela il lato buono e amoroso di Pantalone, che nelle vesti di padre, fratello o amico, tramite l'uso di epiteti affettivi quali *amato*, *caro*, *povero* ecc., o di locuzioni come *me scoppia el cuor*, *son ingroppà el cuor* ecc., esprime tutto il suo amore o il suo dispiacere nel veder soffrire qualcuno a lui caro. Il secondo ambito, quello gnomico, tramite consigli e giudizi svela quella prudenza e saggezza che possiede la maschera veneziana di fronte ad avversità o a problemi soprattutto quando si ritrova nelle vesti di segretario o ministro del re. La sapienza del vecchio ministro vuole aiutare e mettere in guardia gli altri per prevenire eventuali situazioni di disagio o pericolo. Il terzo e ultimo ambito lessicale analizzato è quello triviale che, a differenza dei primi due, risulta forse quello più interessante dal punto di vista del *folklore* veneziano in quanto al suo interno si ritrovano numerose espressioni popolari, talvolta anche volgari, come *petolon*, *sier asino*, *parpagnacco*, *ganasse di baccalà*, *minchionazzi* esclusivi di questo dialetto lagunare.

CAPITOLO I

Carlo Gozzi e il Settecento italiano

1. *Un breve “excursus” del Settecento italiano*

Il Settecento letterario si apre in un clima dominato dall'aspirazione ad un rinnovamento culturale e letterario che si esprime fondamentalmente lungo due direttrici: l'Arcadia e l'Illuminismo. Il XVIII secolo, infatti, viene spesso definito un periodo che si impone come opposizione tra purismo e innovazione, decisivo per le sorti della lingua italiana, investita dalle grandi innovazioni culturali del periodo, che mettono in moto il processo destinato a modernizzarne le strutture, a trasformarne l'immagine da lingua prevalentemente letteraria e scritta a strumento di comunicazione nazionale più ampio e articolato. Si apre così un periodo che riguarda in particolare anche il rapporto che l'italiano instaura con le altre lingue europee poiché nuove identità statali iniziano ad emergere con forza, in specifico la Francia¹. La metafora dei 'lumi', nel suo aspetto di calco dal francese di diffusione europea, si presta a rappresentare il senso di un cambiamento in accordo con il movimento delle idee guidato dalla Francia, e sotto l'influsso di quel francese che è la lingua universale dell'Europa colta. I miti che dominano in questo secolo sono quelli della Ragione e della Natura; viene elaborata e inserita nel modo di pensare e parlare quotidiano l'opposizione tra ragione e sentimento, e l'Illuminismo, proprio perché pone al centro la razionalità e il metodo induttivo sperimentale o scientifico, rappresenterebbe la luce in grado di scacciare le tenebre dell'ignoranza. Questo movimento imprime una svolta radicale alla cultura occidentale, imponendo una nuova concezione dei rapporti tra cultura, società e realtà. All'interno dell'Europa, la spinta di unificazione culturale presenta un forte elemento positivo: la rottura delle barriere tra le diverse culture nazionali e l'affermazione di una nuova civilissima rete di conoscenze e di scambi internazionali. Nell'ambito di questi orientamenti si manifestano diverse formule espressive, quali per esempio il giornalismo e il teatro (a Venezia, soprattutto quello comico), mentre domina ancora con forza, l'accademismo, fenomeno che prende piede in Italia ancora nel XV secolo. A tal proposito, fondamentale è l'Accademia della Crusca che, fondata a Firenze già nel Cinquecento, domina

¹ Da ricordare che i contatti con la lingua francese iniziano già nel Seicento; Dardi 1992, 3: «Molti indizi permettono di collocare intorno alla metà del XVII sec. l'inizio di un intenso *rayonnement* della civiltà e cultura francese in tutta Europa».

ancora con forza nel Settecento, tanto da essere pubblicata la IV edizione del vocabolario proprio tra gli anni 1729-38, suddivisa in sei volumi, con l'intento di affermare la "purezza" della lingua, ponendo l'accento, ancora una volta, sulla rigida chiusura verso quegli autori che solevano allontanarsi dal canone letterario. A differenza dell'Accademia della Crusca, dunque, originale di questo secolo fu la nascita dell'Accademia dell'Arcadia, avvenuta nel 1690 a Roma che, con le sue numerosissime colonie organizzate in ogni centro italiano, anche nelle località provinciali, si rivelò essere un movimento culturale di dimensioni enormi. I principali esponenti di questo movimento puntavano sostanzialmente a ripristinare il *buon gusto*, minato da quel *disordine* barocco, connotato dal gusto per l'anormale e per lo straordinario:

I fondatori, grandi uomini, della benemerita e celebre Accademia d'Arcadia ebbero per principal scopo nel prendere i nomi egli usi de' greci pastori e persino il loro calendario, di romper guerra alle gonfiezze del secolo, e ritornare la poesia italiana per mezzo della pastorale alle pure e belle sue forme. Fingendosi pastori, immaginandosi di vivere nelle campagne, bandito ogni fasto, tolto fra loro ogni titolo di preminenza, studiando ne' classici greci, latini, e italiani, vennero naturalmente da sé stesse a cadere quelle ampollose metafore, que' stravolti concetti, e quello smodato lusso di erudizione, che formava la delizia non de' poeti soltanto, ma eziandio de' più applauditi oratori sagri, e su cui stoltamente si riponeva la sede del sublime e del bello.²

L'accademismo, dunque, come soggetto collettivo, in sé autorevole e capace di imporre precise soluzioni grammaticali o lessicografiche, investirà tanti altri letterati settecenteschi tra cui anche Carlo Gozzi, che fondò l'Accademia dei Granelleschi per «tener fermo lo studio in sugli antichi maestri, ferma la semplicità e l'armonia seduttrice dell'eloquenza sensata, e ferma scrupolosamente la purità del nostro litterale linguaggio»³.

Il Settecento, dunque, se da un lato trova autori che parteggiano per la tradizione linguistica e culturale, dall'altro non può che trovare autori favorevoli e soprattutto portatori d'innovazioni in diversi ambiti; questo secolo non fu più solamente un periodo caratterizzato da una cultura chiusa e strettamente tradizionalista, ma fu un mondo nel quale il letterato tendeva a rappresentare una

² Moroni 1852, LIV 7.

³ Gozzi 1797, I 250.

parte ben precisa nella società, un mondo il cui profilo era creato e scalfito da novità e aspetti nuovi quali, per esempio, la letteratura periodica di gazzette e giornali, insieme anche alla diffusione delle traduzioni:

Due canali principali di comunicazione intereuropea caratterizzano il Settecento e sono, relativamente allo stato della società di allora, i primi mass-media dell'età moderna: i giornali e le traduzioni. Le correnti più forti dell'innovazione linguistica passano attraverso questi canali.⁴

Tra la fine del '600 e i primi decenni del '700, la stampa periodica si afferma in quasi tutti i paesi europei e, per quanto riguarda l'Italia, però, bisognerà aspettare fino alla seconda metà del Settecento per poter parlare dell'esistenza di una consistente editoria giornalistica. Il farsi periodico di un avviso o di un *pamphlet* è frutto di un interesse costante per le notizie che esse diffondono. Nascono, dunque, i giornali di tendenza, impegnati in battaglie d'idee, il cui scopo è informare velocemente i lettori; il ruolo dei giornali diviene fondamentale come moto rinnovatore di questo secolo, poiché rispondevano al desiderio di collegarsi con la società contemporanea riportando al loro interno un italiano di tipo regionale e popolare, ricco di parole locali e vicine al parlato quotidiano. Scoperte e invenzioni commentate e divulgate dai giornali portarono anche i non specialisti a contatto con le nuove terminologie in diversi ambiti, anche scientifici e non solo letterari. Al periodico letterario, che contiene solamente recensioni di libri e che continua la tradizione erudita già iniziata nel Seicento, si affiancano da una parte le gazzette, dall'altra le riviste culturali di tendenza, animate da un preciso programma di diffusione della cultura dei lumi (come «Il Caffè» dei Verri). Le gazzette sono i fogli periodici che più si avvicinano all'idea moderna di giornalismo: una frequenza fissa e ravvicinata – in genere bisettimanale – di notizie rapide, fatti di cronaca, avvisi relativi alla vita urbana e cittadina. A Venezia, in particolare, la *Gazzetta veneta* di Gaspare Gozzi, fratello maggiore di Carlo, e la *Gazzetta urbana veneta* compilata da Antonio Piazza, che denotavano un pubblico “medio”, presentavano al loro interno non una prosa tradizionale e sofisticata, ma una forma di scrittura più semplice e accessibile, dettata

⁴ Folena 1986, 193-216.

dall'esigenze di rapidità e maggior fruibilità. Questa necessità di velocità e chiarezza di lettura comportava, dunque, un periodare più agile, uno stile spezzato, formato da frasi brevi e prevalentemente paratattiche; un esempio è la cronaca di un incidente avvenuto nel febbraio del 1760 che Gaspare Gozzi riporta nella *Gazzetta Veneta*⁵:

La semplicità di questa notizia non deve essere alterata con altro stile; quale mi pervenne tale io la pongo.

L'infelice Zuanne Bailo d'anni 31 e un mese la Domenica grassa dopo pranso si portò a S. Fantin a Cà Molin, dove vi è la scuola delli Sforzanti, dove si faceva la prova del Baccanal del Giovedì grasso, ed il detto infelice fermatosi a vedere, dopo fornito, dopo fornito, il detto prese del pan da un Pistor, e biscottelli da un Fruttariol, e se n'è andato ad una bettola a beber. Dopo si portò in Campaniel di San Marco, e gli è venuto il capriccio di voler far a puro, e mero suo capriccio due impali sull'ala del Leon, come anche fece; dopo ha voluto far il terzo impalo sul Diadema del detto Leon, e nel voltarsi, il vino che avea bevuto non gli ha permesso di poter star in equilibrio, e traboccò a basso alle colonnette, dove vi era la gente; e un barcarolo accidentalmente trasse fuori un braccio, e lo fermò per una gamba; ma nel venir giù dal detto Diadema aveva dato della tempia sul detto Leon, et il detto Barcarolo non ha potuto dar altro ajuto, che quello di fermarlo, e nell'atto istesso diede le coste sulle colonnette del detto Campaniel, e finì di vivere alle ore 23 in circa. Fu seppellito in campo Santo a S. Pietro di Castello.

In questo articolo si ravvisano tratti sia di linguaggio burocratico con espressioni del tipo *il detto* o *si portò* al posto del comune «andò», sia tratti di italiano popolare come l'elementare organizzazione testuale, la scarsa competenza sintattica e le incongruenze nell'uso dei tempi.

A tal riguardo, vicina alle ricerche di grande modernità, aperte alle sollecitazioni della tecnica giornalistica, senza badare alla rotondità del periodo o alla regolarità del fraseggio imposti dai grandi maestri classici, è l'ampia autobiografia gozziana intitolata *Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà*. La stesura di tale opera da parte del commediografo veneziano iniziò nel 1780 ma fu pubblicata solamente nel 1797. Tale testo rappresenta un documento interessantissimo per conoscere la biografia dell'autore e soprattutto per comprendere il suo pensiero. In particolare, se il pensiero di

⁵ Gozzi 1957, 15-16.

Gozzi era sempre stato in favore del purismo linguistico e del classicismo stilistico contro la corruzione dei suoi tempi, fa specie ora il linguaggio mescolato di letterarietà e di quotidianità che troviamo nelle *Memorie inutili*. Un linguaggio lessicalmente variegato, in cui lessemi aulici si alternano a locuzioni basse, a dialettismi e ad arcaismi, per formare un impasto interessante e originale: un linguaggio in netta contrapposizione con le sue asserzioni teoriche.

L'altro grande mezzo di comunicazione forte nel Settecento, oltre ai giornali, è quello delle traduzioni, che rappresentano un canale privilegiato attraverso il quale idee e riflessioni maturate in una specifica realtà possono essere diffuse oltre il loro contesto originario di apparizione. La traduzione, non consiste in una ricezione passiva o in una semplice trasposizione linguistica, quanto piuttosto nel risultato di un processo complesso e mai scontato di adattamento, culturale ed intellettuale, effettuato secondo precise intenzioni e modalità ben definite. Si pubblicano, a partire dalla seconda metà del '700, grandi opere illustrate, enciclopedie e dizionari, traducendoli dall'inglese e dal francese. Ci si rivolge al pubblico più ampio della letteratura amena sfornando opere francesi in traduzione, oltre che in originale; nasce insomma quella letteratura di consumo preoccupata più della larga leggibilità dei testi, che della loro letterarietà. Assecondano questa tendenza i numerosi romanzi di genere avventuroso, di cui Pietro Chiari e Antonio Piazza sono gli autori più prolifici. A tal proposito, mancando una tradizione nostrana in tale ambito, spesso i romanzieri cadevano nell'uso o di forme che risentivano del sostrato dialettale o di forme classicistiche che li presentavano come scrittori oscillanti e disomogenei nel loro stile.

In questo periodo, inoltre, era pressante anche l'influsso del francese cui erano particolarmente esposti questi scrittori che si rifacevano di frequente per le loro storie a modelli stranieri spesso direttamente traducendoli. L'esercizio delle traduzioni, dunque, con l'assorbimento di francesismi lessicali e sintattici, che gli autori poi riportavano anche nei propri lavori, comportava un particolar modo di scrivere, caratterizzato in specifico da una semplificazione di periodi e di sintassi notevole oltre alla riduzione di arcaismi favorendo così una maggiore leggibilità e fruibilità dei testi che si rifletterà anche nella maggior parte degli autori di questo secolo.

2. Carlo Gozzi e l'ambiente teatrale veneziano

Venezia già dalla prima metà del Seicento era costellata di numerosi teatri tanto che nessun'altra città europea poteva esserne paragonata. Erano stati fatti costruire da famiglie nobili che inizialmente li conducevano e ne sceglievano il repertorio.

Nel corso del Settecento, dunque, questo sistema, per lungo tempo rimasto stabile, subì progressive modifiche e tutti i teatri in attività ricorsero a varie forme di conduzione. Quella diretta, da parte dei proprietari, iniziò a scomparire, mentre il sistema impresariale divenne il più diffuso; ma si assistette anche a passaggi di proprietà e all'affermarsi, sia per la proprietà che per la gestione, della formula societaria. La gestione, dunque, venne spesso affidata a delle società, il che contribuì così ad accrescere l'importanza dell'aspetto economico e a inasprire e aumentare la concorrenza fra i vari teatri. Nella prima metà del Settecento, a causa della predilezione del pubblico per il teatro musicale, erano stati riservati solamente due teatri per il genere recitativo: il San Samuele, proprietà della famiglia Grimani, e il San Luca detto anche San Salvatore, appartenente alla famiglia Vendramin, a cui, in seguito, nella seconda metà del secolo si aggiunse anche il teatro Sant'Angelo.

La stagione teatrale a Venezia sottostava a regole molto rigide: il numero limitato degli spettacoli e le stagioni erano stabiliti a priori.⁶ Il teatro divenne presto una specie di "industria del divertimento" gestita secondo criteri prevalentemente economici: l'ampia offerta incrementava la domanda e garantiva diversità e qualità. Venezia attirava gli artisti più famosi del tempo, soprattutto cantanti, ma anche famose compagnie teatrali che comportavano, quindi, il continuo aumento d'interesse del pubblico. Il tentativo, però, di riuscire a vincolare le compagnie teatrali era reso difficile dal fatto che nel teatro recitativo confluiva poco denaro; i biglietti d'ingresso degli spettacoli teatrali costavano molto meno di quelli

⁶ I periodi variano a seconda dei generi teatrali: p. e. Bosisio nella sua edizione delle *Fiabe*, colloca la stagione autunnale nel periodo compreso tra il 1° settembre e il 30 novembre, la stagione carnevalesca dal 26 dicembre al 30 marzo, la stagione dell'Ascensione dal giorno della festa fino al 15 giugno, quest'ultima in base alla data d'inizio della Settimana Santa. Così anche Gozzi nelle sue *Memorie* (XVII, 134) fa riferimento al periodo invernale che si era stabilito a Venezia: «Giunse l'Ottobre, mese in cui le Comiche truppe di Venezia arrivano a fare quartiere d'inverno e si fermano ne' veneti Teatri sino alla quaresima; giunse anche la Compagnia del Sacchi».

dell'opera e le sovvenzioni o sponsorizzazioni erano rivolte quasi esclusivamente al teatro musicale. A tutto ciò si aggiungeva, inoltre, la brutta abitudine, tipica veneziana, secondo cui i teatri, spesso, venivano frequentati dalle classi elevate non tanto per interesse della rappresentazione, ma soprattutto come luoghi di incontri galanti per incontrare persone e divertirsi. Le testimonianze sulla maleducazione e sulla mancanza di rispetto del pubblico, soprattutto dei nobili, sono numerose; un esempio è quello che troviamo nelle *Commedie da camera* di P. Chiari, in cui l'impresario dichiara: «Che importa a noi, che in Teatro si mangi, si beva, si discorra, si fischj, o si dorma? Vengano dei soldi alla porta, e faccia ognuno quel che vuole, quando ha pagato».⁷ In questo contesto, quindi, la novità era fondamentale per riuscire ad ottenere e mantenere l'attenzione, l'affluenza del pubblico e quindi il successo. All'inizio del secolo XVIII, dunque, si coglie che l'attività drammaturgica e la vita delle scene si trovano in Italia in una situazione di stallo e sarà soprattutto grazie a Carlo Goldoni che Venezia ritornerà – a mezzo secolo – al centro della vita teatrale italiana.

Il quadro che si presenta, dunque, nell'ambiente teatrale veneziano verso la metà del secolo è il seguente: nel 1734, agli inizi della sua carriera di autore teatrale per la compagnia di Giuseppe Imer presso il teatro San Samuele, Carlo Goldoni intraprese una serie di attività che in precedenza erano state svolte da scrittori che avevano avuto contatti occasionali con gli attori; tra queste, in primo luogo, figuravano l'allestimento di commedie e scenari per la compagnia teatrale, la composizione di intermezzi, di tragicommedie, di opere buffe ecc. In questo periodo, la scena comica era dominata dalla Commedia dell'Arte, in cui gli attori improvvisavano le battute senza seguire un testo scritto ma solo sulla base del canovaccio, una sorta di scaletta che indicava le azioni della commedia.

Goldoni si mostrava molto critico verso questa forma teatrale italiana per i seguenti motivi: la volgarità in cui era caduta la comicità, la rigidità stereotipata cui si erano ridotti i tipi rappresentati dalle maschere e il ripetersi della recitazione, composta da battute e azioni convenzionali ormai prevedibili. Qualche anno più tardi, nel 1748, Goldoni firmò un contratto con il teatro Sant'Angelo mentre l'anno seguente Pietro Chiari fu impegnato con il San

⁷ Chiari 1770, I XI-XII.

Samuele. Pertanto, negli anni 1748-53 l'attenzione si rivolse proprio a questi due luoghi teatrali dove i due conducevano aspre battaglie per conquistarsi il favore del pubblico. Durante questo periodo, la tradizione della Commedia dell'Arte apparve, così, avviarsi al declino e il bisogno di una riforma nacque anche dalla necessità di ottenere quell'ordine razionale, quel *buon gusto* tanto invocato dallo spirito arcadico. Carlo Goldoni, dunque, ebbe il merito di aver riacceso nel pubblico un caloroso interesse per lo spettacolo drammatico. Egli mise il massimo impegno per riuscire a catturare un pubblico che fosse il più ampio possibile, puntando su argomenti e problemi di vita attuali: infatti, riscoprì l'importanza e la forza che esercitavano sullo spettatore l'identificazione con il personaggio e l'immedesimazione nella vicenda. Lo straordinario seguito ottenuto dal Goldoni da parte di un pubblico vastissimo e socialmente diversificato, riportò in auge la scena teatrale veneziana.

Semplificando la grandezza di Goldoni in poche parole, va ripetuto che egli conseguì con successo l'apertura di una nuova prospettiva nella drammaturgia, convertendo il modello ormai invecchiato della commedia in un soggetto moderno e attendibile, cosciente delle sofferenze dell'uomo e delle sue personalità. Il repertorio del teatro recitato e la formazione degli attori erano comunque ancora fortemente influenzati dalla Commedia dell'Arte e i tentativi di rimuoverla da parte del Chiari e del Goldoni riuscirono solamente in parte e soprattutto per un breve periodo poiché intorno agli anni Sessanta entrambi lasciarono Venezia tanto che l'interesse da parte del pubblico delle loro dispute iniziò a calare e l'attenzione finì infine per concentrarsi sulle *Fiabe Teatrali* di Carlo Gozzi che nel frattempo avevano iniziato a prendere piede in città.

Scrittore e autore drammatico italiano, nato a Venezia nel 1720, accanito conservatore, nel 1747 contribuì a fondare l'Accademia dei Granelleschi per la difesa della lingua letteraria italiana, combattendo l'illuminismo e le innovazioni da esso recate in ogni campo e sostenendo, con spirito retrivo, la "tradizione". Bersagli della sua battagliera polemica furono proprio Carlo Goldoni e l'abate Pietro Chiari, già in lite tra di loro, e i rispettivi partigiani. Gozzi, aristocratico di famiglia e di spirito, respingeva di Goldoni la riforma teatrale, il realismo, lo spirito borghese, contrapponendo al suo teatro, strettamente legato alla vita

quotidiana, un teatro fiabesco che si rifacesse ai moduli e che richiamasse a nuova vita le maschere della Commedia dell'Arte, della quale la riforma di Goldoni aveva appunto rappresentato il superamento.

Quando Gozzi entrò a far parte dell'Accademia dei Granelleschi, iniziando così la sua vera e propria opera di scrittore, la sua formazione umana e letteraria era tutta orientata al culto delle tradizioni illustri.

Incapace di aprirsi alle nuove esigenze imposte dalla cultura illuministica, l'autore si arroccò in una posizione più conservatrice e classicista entrando appunto a far parte di quest'accademia, continuatrice del programma arcadico e volta pertanto alla restaurazione del *buon gusto*, sulle orme degli antichi scrittori di cui egli si mostrò convinto sostenitore. In tale ambiente maturò la lunga contesa tra Carlo Goldoni e Pietro Chiari tanto che nel 1757 anche Gozzi ne entrerà a far parte in qualità appunto di esponente dell'Accademia dei Granelleschi. In questa circostanza, fingendo di dare alle stampe il manoscritto di un amico defunto, pubblicò *La tartana degli influssi invisibili per l'anno bisestile 1756*, un almanacco satirico nel quale è riportata la denuncia di un poeta affannato e solitario che per l'ultima volta irride con i suoi versi il mondo circostante, corroso dalle dottrine dei 'lumi'. Gozzi condanna i due scrittori che – in opposizione tra loro e con modi e risultati affatto diversi – vengono ritratti nelle bizzarre vesti di spadaccini che, in mezzo ad una folla strepitante, si scambiano fendenti e affondi scomposti e proibiti. Carlo, dunque, attaccò insieme i due commediografi sostenendo la validità della Commedia dell'Arte: di qui, la necessità "ideologica" sentita dall'autore di opporre al realismo "borghese" del Goldoni, alla forza pericolosamente didascalica di quella rappresentazione fedele del reale, in cui il pubblico riconosce se stesso nel personaggio e nella vicenda, un teatro fantastico, ricco di vicende, capace di intrattenere lo spettatore, di distoglierlo dalla realtà per condurlo in un clima d'idealità astratte e surreali.

3. *La controriforma teatrale: il genere fiaba*

Nel bagaglio delle esperienze teatrali di Gozzi, prima ancora dell'assidua collaborazione con la compagnia Sacchi, fondamentale fu la frequentazione diretta dell'autore delle molte sale da spettacolo funzionanti a Venezia per tutto il secolo XVIII, che, come abbiamo già detto, è ancora uno dei centri di più viva attività, sia per quanto concerne la prosa, sia per quanto concerne il teatro musicale delle molteplici sue varietà. Se, dunque, una vasta esperienza diretta contribuisce ad alimentare in Carlo la passione per le scene, si può allo stesso modo riconoscere in lui un'innata disposizione drammatica, un ingegno teatrale vivissimo. Ad aumentare e affermare ancor di più questo suo vivo interesse per il teatro e per la sua attività, fu altrettanto fondamentale il sodalizio che l'autore portò avanti con la compagnia comica di Antonio Sacchi, specializzata nella Commedia dell'Arte, e durato senza interruzione per ben venticinque anni, dal 1758 al 1781, al quale spettò il compito di presentare per la prima volta al pubblico molti dei suoi lavori teatrali, ma anche e soprattutto perché, proprio come fece Goldoni, l'autore costruì i suoi personaggi guardando agli attori che ne sarebbero stati interpreti:

[...] studiai e penetrai filosoficamente tanto bene gli spiriti e i caratteri de' miei soldati che tutte le parti da me scritte ne' miei capricci poetici teatrali, composte con la mira all'anima de' miei personaggi e a quelli addossate, erano esposte sul teatro in modo che sembrava che uscissero da' loro propri cuori naturalmente, e perciò piacevano doppiamente.⁸

La compagnia era formata, secondo la tradizione delle truppe dell'arte, da dieci o dodici elementi, in prevalenza uomini, distinti secondo le categorie di personaggi in cui ciascuno di loro eccelleva: amorose, servette, madri e balie per le donne; amorose, vecchi e zanni per gli uomini. Le parti fisse, corrispondenti alle maschere fondamentali, non a caso presenti in tutte le *Fiabe*, erano ricoperte da artisti famosi in tutto il mondo: lo stesso Sacchi – Truffaldino, Agostino Fiorilli – Tartaglia, Atanagio Zannoni – Brighella, Adriana Sacchi Zannoni – Smeraldina.

⁸ Gozzi 1797, II 7.

Attori eccezionali nella tecnica dell'improvvisazione ai quali, però, Gozzi impose, almeno in parte, il gravoso compito di recitare testi scritti, costringendoli ad una conversione tecnica e artistica alla quale comunque risposero in modo soddisfacente. Inizialmente, infatti, della prima fiaba *l'Amore delle tre melarance* solamente il prologo era a stampa al momento della rappresentazione, mentre lo svolgimento della vicenda era appena tracciato, e soltanto in qualche passo compiutamente scritto. Stendendo, nel 1772, la primitiva "traccia", e correggendone la struttura ellittica (tipica dei canovacci dell'arte) con dense didascalie sulla recitazione, le invenzioni scenotecniche, gli obiettivi polemici, le reazioni degli spettatori, Gozzi ebbe dunque modo di spiegare fino in fondo il significato della sua provocazione. Non soltanto lo stolto mago Celio e la crudele fata Morgana rappresentavano rispettivamente Carlo Goldoni e Pietro Chiari, impegnati l'uno contro l'altro, come si è già accennato, per conquistare la scena veneziana, ma anche tutti i passaggi fiabeschi servivano a discutere i modi stessi della drammaturgia contemporanea: quelli popolari e reali di Goldoni, o gli altri, quelli delle piagnucolose e sentimentali «tragedie» del Chiari. Dunque, con la rappresentazione dell'*Amore delle tre melarance* si aprì un momento decisivo per l'attività letteraria di Carlo: non c'è dubbio di pensare che la ragione della nascita di questa prima fiaba, andata in scena nel gennaio del 1761, non fosse stata appositamente creata per abbattere Goldoni sul suo stesso terreno; inoltre, è ugualmente certa l'intenzione più volte già dichiarata dall'autore di voler ravvivare e riportare in auge la tradizione della Commedia dell'Arte. Con questa prima rappresentazione, infatti, Gozzi, smentendo l'immagine del purista pedante e fedele alla tradizione, invece d'ispirarsi ai modelli letterari del Cinquecento e presentare commedie in puro toscano conformi all'unità di tempo, luogo e azione, allestisce uno spettacolo che, ignorando tutte le tendenze tipiche del tempo, racchiude in sé un insieme variegato di fiaba drammatizzata, Commedia dell'Arte, parodia e ironia:

Le regole lasciateci da' rigidi maestri antichi sull'opere di teatro particolarmente nell'unità della scena, e nel giro di ventiquattr'ore di tempo, non furono che per vincolare i talenti a comporre un'opera, che la probabilità, e l'unione delle parti facesse comparire un idoletto di perfetta armonia, proporzione e interezza. [...] La noia ne' popoli fu una conseguenza di queste ristrette

regole, e molti scrittori teatrali, ostinatasi in queste, empierono le opere loro di maggiori assurdi, che non le avrieno empiute, se se ne fossero dispensati.⁹

Nonostante, dunque, il tradizionalismo, sostenuto su tutti i piani negli scritti teorici, Gozzi rivela – con il teatro fiabesco – un ingegno libero e compiaciuto di andare contro corrente anche a costo di contraddirsi, capace di esprimere istanze artistiche nuove e, per certi versi, addirittura rivoluzionarie.

Gli Accademici Granelleschi, a tal proposito, dopo aver letto in anteprima la trama di questa prima fiaba, avevano avvertito l'autore del pericolo che avrebbe corso mettendo in scena questa «fanciullaggine»¹⁰: infatti, la loro paura era quella di veder vanificato il decoro accademico, che tanto avevano sostenuto con onore fino a quel punto. Ma la scelta da parte dell'autore di creare un genere “ibrido” come questo, se così si può definire, connotato dal fantastico e da tutto ciò che è antirealistico, risponde all'esigenza di una negazione assoluta e decisiva del teatro naturalista goldoniano che permetta all'autore stesso di sperimentare con più libertà in ambito linguistico e stilistico proprio grazie a tale scelta di genere.

Il genere fiaba, inoltre, trova anche motivazioni di ordine letterario più ampio: infatti, si colloca nella magnifica fioritura di letteratura fiabesca che, anche in Italia, sboccia solamente nel Settecento. L'enorme repertorio del *Cabinet des Fées* e di favolisti antichi o recenti forniscono la base su cui si poggia l'iniziativa di non pochi letterati italiani, tra cui per l'appunto Gozzi, attratti dal piacere di narrare e raccontare, scatenando liberamente la propria fantasia, oltrepassando i confini variamente posti dalla codificazione dei generi.

È proprio in questo ambiente che si pone, dunque, il teatro fiabesco di Carlo Gozzi che, apparentemente isolato in un'unicità scarna di modelli, si sviluppa in realtà su un terreno fertile e assodato. La storia del teatro europeo pur essendo in assenza di drammi fiabeschi in senso stretto, permette comunque a Gozzi di trovare nella tradizione della Commedia dell'Arte numerosi esempi di “fiabesco” teatrale: magie, incantesimi, enigmi e trasformazioni repentine sono presenti in tutte le sue *Fiabe*. Tutti elementi fiabeschi, dunque, che costituiscono un efficace

⁹ Gozzi 1801-1803, 40.

¹⁰ Gozzi 1797, 34 ci dice: «gli argomenti ch'io presi per semplice pretesto, e per semplice letterario puntiglio dalle Balie, e dalle Nonne».

e accattivante sfondo nell'Improvvisa e che comportano, in molti casi, un'ambientazione esotica in cui le maschere italiane si mescolano con personaggi seri ed eroici. A questi intenti puramente edonistici si sovrappone comunque anche una componente didascalica e moralistica, tipica del genere fiaba fin dalle sue origini e che Gozzi desidera far emergere: vediamo infatti, l'amore coniugale trionfare in *Re cervo*, *Turandot*, *Donna serpente*, e *Mostro Turchino*; l'amore fraterno, la fedeltà e la virtù in *Corvo*, *Pitocchi fortunati* e *Zeim re de' geni*; ancora in *Re cervo*, *Pitocchi* e *Turandot* puniti i ministri traditori.

Per quanto riguarda, la struttura delle *Fiabe*, Carlo riprende lo schema tipico delle rappresentazioni della Commedia dell'Arte sia per la trama sia per il gioco di rapporti-funzioni tra personaggi. Dalla tradizione dell'Improvvisa, dunque, l'autore riprende la presenza delle maschere, la componente fantastica, il gusto del comico e della battuta volgare; ciononostante non sarebbe del tutto vero affermare che con le *Fiabe* l'autore richiami in vita la Commedia dell'Arte *tout-court* e ciò è escluso, in particolar modo, per la forma prevalentemente scritta dei testi gozziani (ad eccezione della prima fiaba, *l'Amore delle tre melarance*) in cui ben poco spazio è dato all'improvvisazione, caratteristica tipica, insieme alla presenza dei tipi fissi delle maschere, di questo genere teatrale italiano. Gozzi rivendica per le sue *Fiabe* una libertà assoluta, svincolata da ogni sorta di regola e normativa tradizionale. Vengono ignorate e addirittura stravolte le leggi della natura e del senso comune; lo spazio e il tempo smarriscono, gli animali parlano e ragionano, l'acqua canta e balla, gli uomini si tramutano in statue e le loro anime si tramutano da un corpo all'altro. L'invenzione, insomma, si sostituisce alla ragione, la finzione alla realtà. Così pure l'esotismo, tipico del gusto dell'epoca e circolante soprattutto nel melodramma italiano e nelle opere teatrali d'ambientazione orientale del Chiari e del Goldoni, è presente nelle *Fiabe* nei suoi dati esteriori: gli scenari, i costumi sfarzosi, la ripresa approssimativa di riti e cerimonie sono introdotti da Gozzi per incantare il pubblico veneziano. Non diversamente dal "meraviglioso", l'esotismo è un elemento altrettanto fondamentale, che si trasforma nei testi gozziani in uno strumento per allontanare lo spettatore dalla volgarità del quotidiano cercando di farlo evadere in un mondo fantastico e fiabesco dove poter evadere e rifugiarsi.

CAPITOLO II

Rapporti interni tra lingua e forma delle Fiabe Teatrali

Analisi dei rapporti tra stile, lingua e personaggi

È interessante osservare come il tentativo di Gozzi di rivisitare i generi teatrali tradizionali della commedia dell'Arte e del melodramma con quello della fiaba comporti dal punto di vista metrico-linguistico la suddivisione e la compartizione più o meno stabile del *modus loquendi* dei personaggi. Ma prima di analizzare concretamente le relazioni che sussistono tra lingua, personaggi e forme metriche nelle *Fiabe* di Gozzi è fondamentale, al fine di rendere maggiormente chiare e plausibili alcune scelte fatte dall'autore nelle sue rappresentazioni, accennare brevemente al problema della lingua teatrale che sussisteva nel Settecento e che consisteva sostanzialmente in un evidente scollamento tra la lingua di conversazione e la lingua italiana imposta dall'uso dei versi. Il testo drammatico, infatti, ha in generale uno statuto un po' particolare, diverso da quello di altri tipi di scrittura letteraria. A differenza del testo narrativo e del testo poetico, quello drammatico è un testo scritto nella prospettiva di essere in seguito recitato e questo suo carattere specifico comporta inevitabili conseguenze sul piano linguistico, nel senso che la lingua teatrale tende a collocarsi in uno spazio intermedio tra lo scritto e il parlato: fanno parte, per esempio, della dimensione dello scritto l'organizzazione delle varie parti e la pianificazione dell'insieme, mentre un tratto tipico del parlato è la struttura dialogica del testo, che spinge lo scrittore del teatro ad attingere alle caratteristiche di immediatezza espressiva proprie della conversazione spontanea. La situazione, dunque, in questo periodo, si presentava in un grado di frammentarietà elevato: da un lato c'era l'italiano letterario, varietà linguistica di prestigio, il cui campo d'impiego si limitava agli scritti di una ristretta fascia di persone istruite, dall'altro, invece, c'era una fiorente varietà di dialetti, dominatori senza dubbio della comunicazione parlata. Esisteva insomma una difficoltà oggettiva a trovare uno strumento linguistico che fosse adatto alle scene di tutto il paese, e la mancanza di una tradizione d'italiano parlato ha inciso negativamente sulle sorti del nostro teatro, contribuendo a limitare l'importanza del suo ruolo nella cultura italiana ed europea, con l'eccezione di forme sceniche come la Commedia dell'Arte e il melodramma.

Così, allo stesso modo, osservando le *Fiabe* di Carlo si notano i due aspetti di ambito linguistico appena illustrati: da una parte la presenza ancora molto viva del dialetto in alcune parti in prosa, caratteristica che riprende la tradizionale Commedia dell'Arte e dall'altra l'utilizzo dell'endecasillabo sciolto nelle parti in versi, tipica invece del teatro "regolare". Nel Settecento lo *sciolto* si caratterizza come metro tradizionale, un verso che garantisce sia la continuità con la poesia drammatica antica (greca e latina) sia la "naturalzza" tipica del teatro grazie alla mancanza della rima che risulta «totalmente contraria alla continuazione della materia e concatenazione dei sensi e delle costruzioni»¹¹. Per una trattazione generale sulle origini della storia del teatro italiano e, in specifico, dell'evoluzione delle sue forme metriche avvenuta tra il Cinquecento e l'Ottocento, si rimanda alla lettura dei saggi *Teatro in versi: commedia e tragedia* di T. Zanon e *Drammaturgia* di L. D'Onghia.

Focalizzandoci ora sull'analisi e lo studio effettivi delle *Fiabe* e dell'intreccio tra lingua e forme metriche presenti all'interno, possiamo notare che in questi suoi lavori Gozzi è solito, in linea di massima, associare a personaggi altolocati e aristocratici caratteristiche quali la nobiltà di sentimenti ed eleganza d'animo che questi esprimerebbero tramite forme raffinate e solenni, non troppo distanti dal registro tragico, impiegando preferibilmente proprio l'endecasillabo sciolto; per contro, invece, personaggi subalterni, incarnati solitamente nelle maschere della Commedia dell'Arte quali Pantalone, Brighella, Tartaglia e Truffaldino mostrano tutta la propria grossolanità e ineleganza tramite una forma prosastica, alternando italiano e dialetto a seconda del ruolo che rivestono, ricorrendo spesso anche a moduli linguistici sguaiati e volgari.

In realtà, però, tramite un'analisi più attenta e profonda di alcune delle dieci *Fiabe* di Gozzi, si è potuto notare alcune particolarità che potrebbero far scorgere una sorta di libertà d'uso dell'autore di tale associazione spesso standardizzata e poco sopra spiegata; libertà che si riscontra in particolar modo nella fiaba *Augellino belverde* dove, spesso, sono presenti violenti alterchi, ricchi di pesanti insulti (*vecchia decrepita, catarrosa, stitica, sdentata, becco cornuto, canaglia, birbante* ecc.), che sono posti in bocca a Tartaglia e Tartagliona, due personaggi che in

¹¹ Trissino 1970, 47-48.

questa fiaba rivestono due ruoli di rango elevato. A tal proposito, dunque, gli schemi che verranno riportati qui di seguito saranno opportuni e necessari per esplicitare con maggior chiarezza i vari rapporti che sussistono tra forma e lingua e personaggi; secondo questi ultimi, infatti, suddivisi in alto e medio-basso livello in base sia al ruolo da loro rivestito sia al fatto di appartenere o meno alla tradizione della Commedia dell'Arte, si possono attribuire le seguenti coppie poesia-italiano (specificando il tipo di metro), prosa-italiano e prosa-dialetto.

Nei paragrafi seguenti saranno esposti cinque schemi rispettivamente dedicati alle fiabe *Re cervo*, *Turandot*, *Donna serpente*, *Zobeide* e *Augellino belverde* con l'intento di rendere maggiormente visibili i rapporti interni di lingua e forme metriche che sono gli oggetti di studio di questa mia ricerca. La scelta ricade proprio su queste cinque fiabe perché più rappresentative di tutte le forme espressive che le compongono, oltre al fatto di essere le più adatte nel rendere maggiormente evidente quel processo diacronico intrapreso dall'autore di voler dare sempre più spazio alle parti di lirica a discapito delle parti in prosa italiana o dialettale che siano.

1. Il *Re cervo*

Fiaba teatrale tragicomica in tre atti

PERSONAGGI ALTI	PERSONAGGI MEDIO-BASSI	RAPPORTO FORMA METRICA-LINGUA
Deramo (re di Seredippo)		Versi endecasillabi sciolti - italiano
Durandarte (mago)		Versi endecasillabi sciolti – italiano
	Tartaglia (Primo ministro)	Prosa/versi endecasillabi sciolti – italiano

	Leandro (cavaliere di corte)	Prosa/versi endecasillabi sciolti - italiano
	Cigolotti (storico di piazza)	Prosa/versi endecasillabi sciolti - italiano
	Clarice (possibile pretendente al trono)	Prosa/versi endecasillabi Sciolti - italiano
	Angela (possibile pretendente al trono)	Prosa/versi endecasillabi sciolti – italiano
	Smeraldina (possibile pretendente al trono)	Prosa/versi endecasillabi sciolti - italiano
	Truffaldino (uccellatore e amante di Smeraldina)	Prosa - italiano
	Pantalone (Secondo ministro)	Prosa - dialetto veneziano
	Brighella (credenziere del re)	Prosa - dialetto veneziano

Con la fiaba *Re Cervo*, rappresentata al Teatro S. Samuele il 5 gennaio 1762, Gozzi è consapevole di aver avviato un'esperienza drammaturgica impegnativa e seria, distaccata dalla polemica che aveva dato origine all'*Amore delle tre melarance*: di qui la necessità di cercare fonti opportune da cui trarre ispirazione per efficaci intrecci fiabeschi, senza ricorrere alle memorie dell'infanzia che lo avevano aiutato nel suo primo esperimento scenico¹². Per questo motivo, le fiabe

¹² La tradizione indica come fonte di questa prima fiaba la novella *Le tre cetra* (*I tre cedri*), appartenente alla raccolta di G. Basile *Lo cunto de li cunti* o *Il Pentamerone*, anche se sembra più

successive traggono spunto da fonti per lo più letterarie che l'autore rielabora: così, nel caso del *Re cervo*, Gozzi «spinto dal desiderio di stupire ancor più gli spettatori, abbandona la fonte basiliana e si addentra, per la prima volta, nell'intricato mondo della novellistica "orientale" quella convenzionale della Francia di primo Settecento che aveva avuto un grandissimo successo con l'importazione delle novelle "arabe", *Les milles et une nuits*, di quelle "tartare", *Les milles et un quart d'heure*, e "persiane", *Les milles et un jours*, tutte incluse in seguito nei quarantuno volumi de *Le Cabinet des Fées*»¹³.

Nel *Re Cervo*, il comico e il drammatico, le maschere e i personaggi seri, la lingua e il dialetto veneziano coesistono in un unico corpo attentamente costruito e pensato. In questa fiaba sono raccontate le vicende del re Deramo che, tramite l'aiuto di un oggetto prodigioso, una statua d'alabastro con doti magiche, riuscirà a trovare la fanciulla che lo amerà sinceramente, Angela, figlia del buon Pantalone, respingendo le offerte prima di Clarice, costretta dall'ambizione del crudele padre Tartaglia di fingere di amare il re, e poi di Smeraldina, propensa a tradire il "promesso" Truffaldino innamorato di lei.

Per quanto riguarda il legame che sussiste tra forme e lingua in questa fiaba, nella tabella sopra stante si può notare come ai personaggi di ceto elevato – che in questo caso sono il re Deramo e il mago Durandarte – Gozzi attribuisca un linguaggio elevato sia nella forma sia nel tono facendoli esprimere utilizzando l'endecasillabo sciolto. In particolare, da notare che Deramo, ad un certo punto della fiaba, pur costretto a resuscitare nel corpo di un vecchio a causa dell'inganno del ministro traditore Tartaglia, non cambierà mai in nessuna scena il suo modo elegante e raffinato di esprimersi.

I personaggi medio-bassi, invece, ora si esprimono utilizzando una prosa dialettale con lessemi e strutture morfo-sintattiche tipiche veneziane ed è il caso di Pantalone e Brighella (che esprimono tutta quella grossolanità che connota questo parlato), ora, invece, alternano, ed è il caso di Clarice, Angela, Smeraldina,

attendibile l'ipotesi secondo cui Gozzi si sarebbe ispirato a ricordi della sua infanzia e quindi ad una versione orale di tradizione veneta della fiaba popolare. Le numerose differenze che sussistono tra l'intreccio della fiaba teatrale e la novella del Basile non dipendono dunque dall'invenzione di Gozzi, bensì dalla sua fedeltà alla versione della fiaba ch'egli aveva in mente e che discordava in parte da quella del *Pentamerone*, basato su fonti popolari di tradizione questa volta meridionale.

¹³ Beniscelli 1986, 88.

Leandro, Cigolotti e Tartaglia, prosa e versi, in questo caso sempre in lingua italiana, in base sia alle persone con cui stanno dialogando, sia in base al ruolo che rivestono e che possono mutare all'interno della stessa fiaba. Infatti, vediamo, per esempio, Tartaglia parlare solitamente in prosa per poi mutare il suo modo di esprimersi usando l'endecasillabo sciolto una volta avvenuto lo scambio e di conseguenza una volta diventato re sotto le sembianze di Deramo, in seguito ad un artificio magico. Un discorso simile può essere fatto anche per Clarice, Angela e Smeraldina che utilizzano la prosa quando si rivolgono a qualcuno del loro stesso rango sociale o a qualche loro familiare mentre utilizzano la versificazione quando si rivolgono a coloro che appartengono ad una categoria sociale e culturale più elevata. Qui di seguito è riportato un esempio di quanto appena spiegato, così da illustrare questo cambio di forma e stile di uno stesso personaggio. Il primo scambio di battute si riferisce al momento in cui Brighella (prosa-dialetto veneziano) comunica alla sorella Smeraldina (prosa-italiano) di dover dirigersi al gabinetto del re, per cercare di conquistare le sue grazie e diventare in tal modo regina aumentando il potere e il prestigio della famiglia:

BRIGHELLA Mo tien alta quella testa; no tegnir quei brazzi così goffi, in malora. Xe un'ora, che te fazzo scuola, e ti xe pezo che mai. Ti me par quella che cria [piange] : «rose pelae, zizole [giuggiole] col confetto».

SMERALDINA Come, fratello! Non ti pare, ch'io sia accomodata in modo da far innamorare un animale, non che un Re?

BRIGHELLA Che maniera de parlar! Se ti disi un de sti sentimenti davanti a so Maestà, da galantomo che ti fa innamorar una delle so sleppe [schiaffi]. Mi t'averia volesto conzada piuttosto alla Veneziana, con un bel tegnon, e con un mantiglion negligente.

SMERALDINA Oh che matto! Io ci scommetto, che, se vado a Venezia in questa forma, fo innamorare tutti i Veneziani di buon gusto, e che i Berrettini rubano dieci mode da questi miei abbigliamenti, e vuotano in tre giorni le borse a tutte le donne Veneziane.

BRIGHELLA Mo sicuro. La novità piase, e per questo se ti fussi comparsa avanti al Re de Serendippo alla Veneziana, ti faressi qualche colpo colla novità. La facenda no xe da tor de sora via. Sastu [lo sai tu], che se ti innamori so Maestà; ti diventi Regina ancuo [oggi], e che mi, per esser to fradello, de credenzier devento almanco Generale in capite ?

SMERALDINA Oh se altro non occorre, che farlo innamorare, lascia fare a me. Sono tre giorni, ch'io leggo il canto di Armida del Tasso, e la parte di Corisca nel *Pastor fido*. Ho imparati i più bei sospiri, i più bei svenimenti del mondo. Puoi cantare allegramente quei versi dell'Ariosto:

«Che per amor venne in furore, e matto/ d'uom, che sì saggio era stimato prima».

BRIHELLA Basta; prego ci Cielo, che la sia cussi; ma quel to muso... quella to fegura... basta... andemo, buttemose in mar. (*in atto di partire*) [RC I, 4]

Il seguente scambio di battute, invece, si riferisce proprio al momento d'incontro tra il re Deramo (poesia-italiano) e Smeraldina stessa (poesia-italiano): si può notare come in questa parte del testo la fanciulla cambi registro e modo di esprimersi in presenza del sovrano:

DERAMO Chi siete voi?

Siedete pur. (*a parte*) (Costei mi sembra certo sorella al
[credenzier].

SMERALDINA (*sedendo*) Son io, Signore,
di Brighella la suora. Alto lignaggio
abbiamo in Lombardia; ma le sventure
ci abbassano di stato, e quindi... e quindi...
ma povertà non guasta gentilezza.

DERAMO (*sì volge alla statua, che riderà*)

Intesi. Or dite, mia dama lombarda,
m'amate voi?

SMERALDINA (*sospirando forte*) Ah...! Ah...! Tiranno, e quale
dimanda è questa! Io son per voi conquisa. (*sospira*)

DERAMO (*guarda la statua che ride maggiormente*)

Deh mi dite di più. S'io vi scegliessi
per mia sposa, e morissi pria di voi,
vedovella lasciandovi, avereste
dolor di ciò?

SMERALDINA (*con gesti di dolore caricati*)

Crudel che mai diceste?

Se non siete empia tigre in volto umano,
tai discorsi non fate. Ahi ch'io mi sento
solo in pensarvi dal dolor svenire. (*sviene fintamente*)

DERAMO (*guarda, come sopra; la statua ride maggiormente*)

Oh me meschino! Qui convien chiamare
servi, che portin via questa lombarda.

(*Smeraldina ciò sentendo ritorna tosto in se*)

Signora, il vostro affetto è troppo grande.

Siete in istato vedovile, o siete

donzella da marito?

SMERALDINA Oh come mai,
quando vedova fossi, a tal monarca
di primizie sol degno, avrei coraggio
d'esibirvi in isposa! Io son pulcella. *(con contegno affetto
e facendosi fresco col ventaglio)*

DERAMO *(guarderà la statua, che riderà smisuratamente con
visacci strani, e colla bocca spalancata)*

Basta così, dama lombarda; andate.

V'accerto, che sin' ora a quante donne
si presentare a me prima di voi,
maggior piacer non ebbi. Andate, andate;
risolverò; partite.

SMERALDINA *(levandosi allegra)* Ah, mio Signore,
aveva qui nel gozzo un mar d'affetti,
di sentimenti i più dolci, i più teneri;
tutto non posso dir, ma gli risparmio
al dolce punto maritale. Allora
conoscerete, quanto v'amo. Addio.

a parte (Il colpo è fatto; è cotto; io son regina). *(fa degl'inchini affettati con dei sospiri,
volgendosi di quando in quando. Entrano le guardie, per riceverla, occupano le due statue; vien
cambiato l'uomo statua occultamente con uno stucco verosimilissimo Smeraldina parte, le
guardie la seguono)* [RC I, 10].

Questa struttura di base che può essere definita oppositiva, tipica di tutte le *Fiabe* di Gozzi, è costituita, come si può vedere anche in questi due esempi riportati, dalla contrapposizione di personaggi fiabeschi e maschere della Commedia dell'Arte; le differenze si manifestano innanzitutto sull'aspetto esteriore dei personaggi: gli uni hanno il viso scoperto, gli altri portano le maschere tradizionali, gli uni sono sfarzosamente vestiti «all'orientale», gli altri indossano costumi tipici o abiti molto semplici. Fin dall'inizio dello spettacolo è chiaro che alcuni si esprimono in versi, altri in prosa o in dialetto, che gli uni recitano improvvisando mentre altri secondo testi prestabiliti. A tutto ciò si aggiunge, inoltre, la differenza di ceto sociale, come già accennato in precedenza, e dell'origine geografica che contribuiscono a connotare i personaggi e i loro modi di esprimersi: infatti, gli uni provengono da favolose regge quali re, principi e

principesse, caratterizzati da una lingua aulica ed elevata anche nella forma, gli altri originari dell'Italia, da Venezia (Pantalone), o da Napoli (Tartaglia), e di professione sono ministri, cacciatori o talvolta servi il cui modo di parlare è quello quotidiano e quindi dialettale.

2. La *Turandot*

Fiaba teatrale cinese tragicomica in cinque atti

PERSONAGGI ALTI	PERSONAGGI MEDIO-BASSI	RAPPORTO FORMA METRICA-LINGUA
Altoum (imperatore della China)		Versi endecasillabi sciolti - italiano
Turandot (principessa cinese)		Versi endecasillabi sciolti italiano
Adelma (principessa tartara, divenuta schiava di Turandot)		Versi endecasillabi sciolti – italiano
Calaf (principe dei tartari)		Versi endecasillabi sciolti – italiano
Timur (re d'Astracan)		Versi endecasillabi sciolti – italiano
	Barach (aio di Calaf)	Versi endecasillabi sciolti - italiano
	Schirina (moglie di Barach)	Versi endecasillabi sciolti – italiano

	Ismaele (altro aio)	Verso endecasillabi sciolti – italiano
	Zelima (schiava di Turandot)	Versi endecasillabi sciolti - italiano
	Truffaldino (capo degli eunuchi degli appartamenti di Turandot)	Prosa-italiano
	Brighella (maestro de' paggi)	Prosa - dialetto veneziano
	Tartaglia (gran cancelliere)	Prosa/versi endecasillabi sciolti -italiano
	Pantalone (segretario di Altoum)	Prosa - dialetto veneziano

Se il *Re Cervo* nasceva soprattutto dal desiderio dell'autore di rifarsi alle novelle di filone orientale, *La Turandot*, essendo comunque sempre dello stesso stampo¹⁴, trae la sua origine dalle polemiche, ma forse soprattutto dalla volontà di Gozzi di voler sperimentare nuove strade.

Accusato dagli avversari di puntare sul fascino troppo scontato del «meraviglioso fiabesco», l'autore avverte la necessità di puntare «sulla semplicità di questa ridicola fiaba, senza malie e trasformazioni»; così, infatti, leggiamo nella prefazione alla *Turandot*: «Cotesti ingrati furon cagion, ch'io scelsi dalle fole persiane la ridicola fola di Turandot per formarne una rappresentazione, bensì con

¹⁴ La fonte di tale fiaba è la novella intitolata *Histoire du Prince Calaf et de la Princesse de la Chine* (che si trova all'interno del ciclo "persiano" de *Les milles et un jours*).

le maschere, ma appena fatte vedere, e col solo fine di sostenerle, e spoglia affatto del magico mirabile».¹⁵

Lo scrittore, dunque, accetta questa sfida sollevata dalle polemiche e decide di portare a compimento quel processo di drammatizzazione già in parte iniziata nel *Re Cervo*. Nella *Turandot*, infatti, e lo vediamo già dalle prime scene della rappresentazione, non è presente quell'atmosfera irreale e fantastica che al contrario dominava quelle precedenti, anzi, qui, non avvengono apparizioni improvvise di misteriosi negromanti, di mostri, di fate o magiche parvenze, ma sono presenti piuttosto numerosi dialoghi, discussioni drammatiche tra i diversi interlocutori che si riflettono sulla lingua e sulla forma metrica del testo. Anche i personaggi minori, in questa fiaba, così come le maschere (ed il reagente comico che esse rappresentano) giocano un ruolo nettamente statico e marginale rispetto alle altre rappresentazioni teatrali. Un'opera questa dove la distanza del piano melodrammatico da quello della commedia si fa sempre più netta, dove i personaggi più bassi sembrano essere risucchiati da quelli alti, una fiaba dove tutto ruota attorno alle vicende dei due giovani principi che, ritrovandosi più volte uno di fronte all'altro, segnano le punte "eroiche" dell'intera fiaba. E questa netta prevalenza si riflette anche sul piano linguistico dove, osservando la tabella sopra riportata, si possono notare le molteplici caselle riportanti la dicitura "Versi endecasillabi sciolti-italiano" rispetto a quelle in cui è scritto "prosa-italiano / dialetto": le parti drammatiche, serie e di registro elevato sovrastano nettamente quelle comiche e di registro basso, rispettivamente in un rapporto 9 a 3.

Può sorprendere, dunque, l'attribuzione dell'endecasillabo sciolto a personaggi di livello medio come Barach, Ismaele e Schirina, quando solitamente questo metro è attribuito ai soli personaggi alti; questa scelta dell'autore è sicuramente dettata dalla sua volontà di creare una fiaba che, a seguito delle critiche ricevute, punti soprattutto ad un tono elevato e serio riducendo lo spazio della comicità, facendola oscillare solamente tra Pantalone e Brighella, ai quali è attribuita la coppia "Prosa-dialetto veneziano".

¹⁵ Si veda la prefazione alla *Turandot* nell'edizione Bulzoni curata da P. Bosisio. Questa scelta verrà ribadita dallo stesso Gozzi anche nelle sue *Memorie inutili* (I, 248).

3. La *Donna serpente*

Fiaba teatrale tragicomica in tre atti

PERSONAGGI ALTI	PERSONAGGI MEDIO-BASSI	RAPPORTO FORMA METRICA-LINGUA
Farruscad (re di Teflis)		Versi endecasillabi sciolti - italiano
Cherestani (fata e regina di Eldorado)		Versi endecasillabi sciolti - italiano
Canzade (principessa di Teflis e sorella di Farruscad)		Versi endecasillabi sciolti - italiano
Rezia e Bedredino (fanciulli gemelli di Farruscad e Cherestani)		Versi endecasillabi sciolti - italiano
Farzana e Zemina (fate)		Versi endecasillabi sciolti - italiano
Togrul (visir, ministro fedele)		Versi endecasillabi sciolti - italiano
Badur (ministro traditore)		Versi endecasillabi sciolti - italiano
	Smeraldina (damigella di Canzade)	Versi endecasillabi sciolti - italiano

	Brighella (servitore di Togrul)	Prosa - italiano
	Truffaldino (cacciatore di Ferruscad)	Prosa - italiano
	Tartaglia (ministro di rango inferiore)	Prosa - italiano
	Pantalone (aio di Farruscad e finto sacerdote-oracolo)	Prosa - dialetto veneziano Versi endecasillabi sciolti – italiano

Se con la *Turandot* Gozzi volle far emergere quella vena drammatica e verosimile della rappresentazione accantonando gli elementi del meraviglioso e del fiabesco delle prime *Fiabe*, nella *Donna serpente*, andata in scena il 29 ottobre del 1762, la cornice è realizzata nuovamente dal racconto di magia e l'autore, anche in questo caso, continua ad operare sul vasto repertorio de *Le Cabinet des Fées*, dentro al quale ormai si muove agilmente. Per quanto riguarda i rapporti che sussistono in questa fiaba tra lingua, personaggi e forme metriche, di seguito propongo come campione d'analisi le prime tre scene dell'atto primo essendo significative a riguardo. Infatti, già nelle prime scene si comprende chiaramente il procedere di Gozzi nella sua generale consueta direzione (pur introducendo talvolta delle eccezioni) di associare lingua e stile elevato a personaggi/momenti seri e drammatici opponendo a questi, lingua e stile medio-basso in corrispondenza a personaggi medi e maschere della commedia dell'Arte.

Questa volta, il magico e il fantastico li vediamo apparire da subito nelle scene iniziali ad apertura di sipario, quando a raccontare gli avvenimenti sono le due fate Farzana e Zemina, amiche della fata Cherestani, regina di Eldorado, sposata a Farruscad, uomo mortale e re di Teflis. Le due narratrici in questo primo dialogo ci raccontano con maestosa eleganza e grande eloquenza, i momenti fondamentali della morfologia fiabesca e anticipano l'ardua prova che i due protagonisti

dovranno affrontare per riconquistare il diritto di essere liberi; da notare per l'appunto come, anche in questa rappresentazione scenica, Gozzi scelga di utilizzare l'endecasillabo sciolto, metro tipico dei momenti più salienti ed elevati delle sue storie, associandolo, come al suo solito, essenzialmente ai personaggi di condizione elevata. Infatti, lo spettatore già in questa prima parte viene introdotto nel centro della linea drammatica della fiaba: le fate ci dicono che, dopo otto lunghi anni, la fata-regina Cherestani, è stata costretta a celare la sua reale condizione al marito Farruscad, ignaro di ogni cosa; ma giunti allo scadere dell'ottavo anno, essa dovrà compiere tali atti da essere maledetta dal suo sposo. Se maledetta, però, verrà trasformata in un orrendo serpente, perdendo per sempre l'opportunità di vivere felicemente con il marito e i figli. In questo modo, le due fate, hanno già svelato il fatto di trovarsi nel momento cruciale della fiaba ovvero alla vigilia del «fatal giorno».

Proseguendo con la seconda scena, invece, è interessante notare come lo spettatore ora venga posto in un'ulteriore condizione, tale da fargli capire la contrapposizione che sussiste tra “endecasillabo sciolto/italiano-momenti drammatici salienti” e “prosa/dialetto-momenti comici e patetici”. Infatti, se inizialmente erano le fate a raccontare con eleganza i fatti salienti della storia, adesso, in questa seconda scena, vediamo dialogare tra loro Truffaldino e Brighella, le due tipiche maschere della Commedia dell'Arte. I due zanni s'incontrano in un orrendo e remoto deserto, e narrano l'un l'altro le proprie vicende; in particolare, Truffaldino ha qui il compito di ripassare al pubblico i materiali tipici della fiaba. L'assemblaggio dei temi e la continua variazione buffonesca, che si riflettono anche sulla lingua e sulla metrica, fanno sì che la linea drammatica e comica di questa fiaba si mescolino e intreccino.

Proprio per questo variegato insieme di ingredienti è particolare la terza scena, quando vediamo dialogare insieme Farruscad e Pantalone, rispettivamente con i propri moduli linguistici e incarnanti soprattutto quei diversi mondi, (eleganza e serietà-rudezza e comicità) che Gozzi aveva già illustrato rispettivamente nelle due scene iniziali. Ha così ora inizio, in questa terza scena del primo atto, un duetto molto efficace, costruito su un doppio registro tipologico e soprattutto linguistico.

Il lamento del principe innamorato, che all'improvviso vede scomparire davanti a sé la moglie e i figli, dà avvio ad un movimento tonale "alto", aprendo definitivamente lo spazio ad uno scontro tra una parte "seria" e una parte "ridicola" dove un impianto di discorso melodrammatico contrasta con l'aspro e rude dialetto di Pantalone:

FARRUSCAD Come poss'io dimenticarmi, amico

tanto amor, tanta tenerezza, tante

beneficenze e spasmi? Ah, caro servo,

tutto ho perduto; io non avrò più pace.

PANTALONE Mo tenerezze, amori, spaesmi, de chi? De chi?

FARRUSCAD D'una alma grande, generosa, altera,

della più bella Principessa, e cara

che 'l sol vedesse, da che mondo irragia.

PANTALONE D'una striga maledetta, che tol la fegura, che la vol, co ghe piase; che deve aver quattro o cinquecent'anni sulle tavernelle... [DS I, 3]

Ancora, un altro momento interessante di quest'opera teatrale circa i rapporti che sussistono tra forma-lingua-ruolo dei personaggi è senza dubbio la settima scena del primo atto: in questa parte della rappresentazione, Pantalone, travestito da finto sacerdote, si esprime in versi italiani a differenza del suo solito modo di esprimersi che è la prosa veneziana. Il gioco regge finché a Pantalone non cadono i paradossi sacerdotali e Farruscad capisce che era tutta una menzogna; da questo momento i versi di Pantalone-finto sacerdote scompaiono e il Pantalone-aio ricomincia ad esprimersi in prosa veneziana. Questo dimostra come siano legati tra loro i tre aspetti sopra citati e come Gozzi li utilizzi per marcare più nettamente le origini dei personaggi e i loro rispettivi ruoli e ceti sociali:

PANTALONE *(uscendo in dentro accompagnando col gesto la voce, che parlerà di lui)*

Farruscad, ti risveglia.

FARRUSCAD *(levandosi)* Oimè! Qual voce

È questa mai?

PANTALONE È di Checsaia voce,

del sacerdote solitario, a cui

dona il Cielo altri lumi, e grazia somma
di veder tutto, di soccorrere quelli,
che ubbidiscono al ciel, non all'inferno.

FARRUSCAD

Checsaia, al ciel diletto! Io ben conosco
che sei Checsaia in questa parte giunto
per mio soccorso. Dimmi, sacerdote,
che tutto vedi: per pietà m'insegna, a capo
dove sieno i miei figli, ove s'asconda
Cheestani, la mia compagnia.

PANTALONE Taci,
empio, non nominar chi è in odio al cielo,
d'un'abborribil sozza maga il nome:
io vengo a liberarti; sì, qui vengo
a trarti dalle man d'una novella
Circe barbara, iniqua. Ah quanto!... Ah quanto!
Dovra patir, stolto garzon, che cieco
A lei ti desti in preda, a ripurgare
La colpa tua d'esserti a lei congiunto!

FARRUSCAD

Come! Checsaia... che mai narri!... No,
non è possibil quanto narri...

PANTALONE Taci,
belva, e non uomo. Sappi, che imminente
è la sciagura tua. Tutte le fiere,
e gli alberi, che vedi, e i duri sassi,
che miri in questa erema valle, furo
uomini, come tu. L'ingorda maga,
lasciva, infame, poiché amanti gli ebbe,
che saziata ha l'avide sue brame,
l'un dopo l'altro in fiera, in pianta, in sasso
gli ha trasformati, e gemono rinchiusi.

FARRUSCAD (*spaventato*)

Oh Dio! Che sento mai!

PANTALONE (*come sopra*) Ti scuoti, folle.
Il tuo destino in poco d'ora è questo.
La forma d'uomo in spaventevol drago
Sarà cambiata, e fuor dagli occhi fiamme,
e dall'orrida bocca schifa bava

velonosa spargendo, e strascinando,
squamoso ventre, sucido, e deforme,
a capo andrai per il deserto, inaridendo,
ovunque passerai, l'erbe, e il terreno,
con urla orrende, e a te stesso spavento
invan ti lagnerai di tua sventura.

FARRUSCAD (*più spaventato*)

Misero! Che far deggio?

PANTALONE (*come sopra*) Seguitarmi

Dei senz'alcun ritardo.

FARRUSCAD Oimè! Checsai,

Deggio lasciare i figli miei perduti?

No, non ho cor.

PANTALONE (*come sopra*) Vergognati. Mi segui.

Perdi omai la memoria di tai figli,

figli di sozzo amor, figli d'abisso.

Dammi la destra tua.

FARRUSCAD Sì, sacro lume,

ti seguirò; ma qui il mio cor rimane...

Mi raccomando a te.

(Porge la mano al Sacerdote, il quale si trasforma rimanendo nella figura di Pantalone, che senz'avvedersi di essersi trasformato segue con la propria sua voce)

PANTALONE Così mi piaci.

Ubbidente, Farruscad ti mostra.

Saggi riflessi, e salutar bevanda,

che di Cherestani scordar ti faccia,

e de' tuoi figli, abbominevole frutti,

non mancheranno a me.

(Dopo gesti di sorpresa sulla trasformazione)

Come! Che vedo! (*S'allontana alquanto: da sé*)

Chi Checsai mi parve è Pantalone?

PANTALONE (*segue, come sopra*)

Che! Stolto, ti pentisti?

FARRUSCAD Temerario,

col tuo signor tanto osi? Di qua parti,

levamiti d'inzani, audace, indegno.

PANTALONE (*guardandosi intorno*) Oimè! Oimè! Ah, che l'ho dito, che co tutti i bei secreti no lo despettolevimo più da sta striga scarabazza. (*entra fuggendo*)

FARRUSCAD (*in trasporto*)

Cherestani, tu m'ami ancora, e vuoi,
 ch'io qui t'attenda... Ma che vidi mai!
 Qual meraviglia! [DS I, 7]

Ecco, quindi, come, in modo generale, nelle prime scene di questa fiaba si manifesta il primo evidente contrasto a vari livelli: le due figure femminili e le maschere maschili, gli immortali e i mortali, le cui differenze si riflettono, come di consueto, oltre che per l'aspetto estetico (presenza della maschera sul volto, vestiti orientali ed eleganti ecc...) anche sul piano linguistico, dove vediamo attribuiti versi lirici alle fate e a personaggi di particolare importanza quale può essere un sacerdote, e la prosa italiana o dialettale a Truffaldino, Brighella e Pantalone.

4. La Zobeide

Tragedia fiabesca in cinque atti

PERSONAGGI ALTI	PERSONAGGI MEDIO-BASSI	RAPPORTO FORMA METRICA-LINGUA
Beder (re d'Ormus)		Versi endecasillabi sciolti-italiano
Salè (Principessa d'Ormus)		Versi endecasillabi sciolti-italiano
Zobeide (Principessa d'Ormus)		Versi endecasillabi sciolti-italiano
Schemsedin (Principe d'Ormus)		Versi endecasillabi sciolti-italiano

Dilara (consorte di Schemsedin)		Versi endecasillabi sciolti-italiano
Masud (Principe di Zamar e amante di Salè)		Versi endecasillabi sciolti-italiano
Sinadab (re di Samadal, negromante, sposo di Zobeide)		Versi endecasillabi sciolti-italiano
Abdalac (sacerdote)		Versi endecasillabi sciolti - italiano
	Pantalone (ministro)	Prosa - dialetto veneziano
	Tartaglia (ministro)	Prosa – italiano
	Brighella (ministro)	Prosa - italiano
	Truffaldino (ministro)	Prosa - italiano

La *Zobeide*, sesta tra le *Fiabe* gozziane, venne rappresentata a Venezia, al teatro S. Angelo, l'11 novembre del 1763. La fonte letteraria da cui trae spunto l'autore per questo testo teatrale non sembra derivare da nessuna fiaba particolare, anche se i critici indicano genericamente come fonte sempre le novelle arabe o persiane (forse il personaggio di Sinadab – feroce negromante, collezionista di donne – deriva dalla novella *La Barbe Blue* da *Les milles et une nuit*, in *Les cabinet des Fées*¹⁶).

¹⁶ Bosisio 1984, 317.

A differenza delle *Fiabe* precedenti l'elaborazione della vicenda e dei personaggi sarebbe stata costruita dall'autore con una libertà maggiore.

Se finora Gozzi definì i suoi lavori «fiabe teatrali tragicomiche», per la *Zobeide*, invece, usa il termine «tragedia fiabesca» sia per sottolineare questa sua nuova esperienza scenica sia per soddisfare quella volontà di novità che il suo pubblico tanto desiderava.

In realtà, non si può parlare di tragedia nel vero senso della parola, in quanto all'interno di quest'opera è ancora presente, come si può vedere dalla tabella, quella suddivisione inalterata tra i diversi livelli sociali dei personaggi, lingua e forma. Dal punto di vista tematico, Gozzi pone in evidenza soprattutto la differenza tra il bene e il male, il trionfo degli eroi e la sconfitta del tiranno, mentre dal punto di vista linguistico si nota una netta prevalenza ormai assoluta dei versi in lingua italiana sulle parti in prosa, in dialetto e a soggetto, secondo una linea di tendenza che già si notava scorrendo le *Fiabe* dalla prima all'ultima. Si può scorgere, dunque, dalla lettura dello schema, come Gozzi pian piano abbia deciso di far prevalere la versificazione e il linguaggio aulico, mezzi metrici e stilistici questi che prevarranno senza dubbio ancor di più nell'*Augellino belverde* di cui vedremo l'analisi poco più avanti.

Sotto il profilo stilistico, infatti, la *Zobeide* mostra la volontà dell'autore di ambire ad un livello sempre più elevato, concretizzando questo suo volere tramite la scelta di un linguaggio di aulica dignità e tonalità intriso anche di frequenti fenomeni classici. Questa sua volontà di puntare sempre più in alto spiccherà maggiormente e raggiungerà il culmine più elevato proprio nella *Fiaba* successiva.

5. L'Augellino belverde

Fiaba filosofica in cinque atti

PERSONAGGI ALTI	PERSONAGGI MEDIO-BASSI	RAPPORTO FORMA METRICA-LINGUA
Tartaglia (re di Monterotondo)		Versi endecasillabi sciolti – italiano
Tartagliona (regina madre)		Versi endecasillabi sciolti/ italiano
Ninetta (principessa, moglie di Tartaglia)		Versi endecasillabi sciolti - italiano
Renzo e Barbarina (principi gemelli)		Versi endecasillabi sciolti - italiano
Augel belverde (re di Terradombra e amante di Barbarina)		Strofe di martelliani a rima baciata - italiano
Coro dei Pomi		Versi settenari - italiano
	Brighella (poeta ed indovino)	Versi di settenari ed endecasillabi alternati, versi di senari ed endecasillabi alternati, strofe di quinari e strofe di ottonari – italiano; Prosa – dialetto veneziano
	Truffaldino (salsicciaio)	Prosa - italiano

	Smeraldina (moglie del salsicciaio)	Versi endecasillabi sciolti - italiano
	Pantalone (ministro del re)	Prosa – dialetto veneziano

L'Augellin belverde, definita dallo stesso autore «un'azione scenica, la più audace, che sia uscita dal mio calamaio»¹⁷, andò in scena a partire dal 19 gennaio del 1765 e fu rappresentata per ben diciannove sere di seguito. La fonte principale da cui l'autore trasse la trama e la struttura principale è *La 'ngannatrice 'ngannata*, cunto tierzo della *Posilecheata* di Pompeo Sarnelli, a cui Gozzi aggiunse spunti presi ancora una volta dal *Pentamerone* del Basile.

Carlo adatta la novella di Sarnelli, trasformando e modificando i personaggi in modo tale da farli coincidere con quelli dell'*Amore delle tre melarance*, essendone l'*Augellin* la continuazione. Ma se la prima *Fiaba* voleva essere una presa in giro teatrale, composta in diretta polemica con il Goldoni e il Chiari, questa si rivela essere di una natura ben diversa; infatti, si rivela la più complessa non solo dal punto di vista dello sviluppo tematico e dell'intreccio, ma anche e soprattutto dal punto di vista linguistico. Al suo interno si scorge una grande varietà linguistica e un attento lavoro stilistico e metrico che prima d'ora il commediografo veneziano non aveva così frequentemente sperimentato. Se l'autore era solito usare nelle *Fiabe* precedenti solo gli endecasillabi sciolti per i personaggi di rango elevato e la prosa italiana e/o quella veneziana per i personaggi medio-bassi, adesso, invece, preferisce per l'*Augellino* una polimetria in cui a ciascun personaggio e ad ogni singola situazione drammatica corrispondono metro e ritmo diversi. Polimetria che consiste in strofe di martelliani a rima baciata, versi quinari, senari, settenari, ottonari e altri particolari metri che fino a questo momento non erano mai stati usati da Gozzi: vediamo, infatti, come all'*Augel belverde* (re) vengano esclusivamente associate strofe di

¹⁷ Si legga la *Prefazione* all'*Augellino belverde* nell'edizione Garzanti curata da Andrea Beniscelli.

martelliani a rima baciata, al coro dei pomi¹⁸, versi senari e settenari, a Truffaldino (principe), versi ottonari quando canta una canzonetta e così via. Per questa rappresentazione teatrale, inoltre, non si può più tener conto del tutto di quello schema sociolinguistico che solitamente si vede applicato in riferimento ai personaggi. Questo perché in questa *Fiaba* s'individua spesso l'attribuzione ora di versi aulici a personaggi subalterni, ora di locuzioni popolari a personaggi altolocati: nello specifico, già alla scena prima del primo atto si può notare come versi di senari e/o settenari ed endecasillabi alternati oppure strofe di quinari, di settenari o di ottonari siano attribuiti al personaggio Brighella che, pur rivestendo in questo caso il ruolo di poeta-indovino, rimane ad ogni modo una maschera tradizionale della Commedia dell'Arte alla quale verrebbero attribuiti solitamente metri stilistici tutt'altro che raffinati ed eleganti. Non solo, sorprende e stupisce ancora di Brighella il fatto che alterni prosa e versi senza tener conto dei suoi interlocutori: in talune battute, infatti, si esprime addirittura in prosa veneziana anche quando si sta rivolgendo a personaggi reali quali, per esempio, la regina madre Tartagliona. Così come Brighella, stupiscono oltremodo il personaggio di Smeraldina che, in questa rappresentazione scenica, si esprime costantemente in endecasillabi sciolti quando nelle *Fiabe* precedenti non era assolutamente così e anche i personaggi di Tartaglia e Tartagliona che, rivestendo rispettivamente le parti del re e della regina madre ed esprimendosi in versi, si rivelano totalmente poveri di quelle caratteristiche e doti di compostezza ed eleganza che il loro ruolo imporrebbe. Questa *Fiaba*, quindi, sembra quasi rappresentare, in parte, una smentita di quanto detto finora sui rapporti tra lingua, forma e ruoli. [vd appendice].

¹⁸ Da sottolineare che le arie, infatti, hanno sempre avuto una funzione drammatica e riepilogativa del recitativo tali da essere attribuite loro metri classici di lirica.

CAPITOLO III

Analisi linguistica delle Fiabe Teatrali

Il Settecento è un secolo nel quale tradizione e innovazione si mescolano non solo ideologicamente ma anche e soprattutto linguisticamente; un secolo che ha ereditato, da quelli precedenti, la tradizionale spartizione di vocaboli e stilemi poetici diversi da quelli della prosa. Questa specifica suddivisione si può notare anche in un autore come Gozzi che si rivela uno scrittore nella media tra quelli del suo tempo, un letterato che non si discosta troppo dal canone dell'epoca e dove la presenza di particolari fenomeni e lessemi aulici nelle parti in versi ci portano a capire la sua volontà di avvicinarsi per alcuni aspetti alla forma tragica "regolata". Dall'altra, però, l'introduzione in alcune parti in prosa delle sue rappresentazioni teatrali di alcuni lessemi e fenomeni sintattici della lingua francese, lingua colta e letteraria, e il vasto uso del dialetto veneziano, lingua di conversazione, ci rivelano la sua volontà nello stare a passo con i tempi in quanto rappresentano, nel Settecento, i due grandi poli linguistici a cui molti autori e scrittori di quest'epoca erano soliti attingere.

Alla classificazione dei personaggi per gruppi sociali abbiamo visto corrispondere nelle *Fiabe* una rigorosa gerarchia dei mezzi linguistici e stilistici attraverso cui ciascuno di loro si esprime. I personaggi "alti" solitamente attingono ad un vocabolario aulico e letterario e a scelte retorico-sintattiche talvolta anche articolate; i personaggi "medio-bassi", invece, attingono a lessemi di stampo più colloquiale esprimendosi generalmente in prosa italiana, ad eccezione di Pantalone che si esprime sempre in prosa veneziana: il loro linguaggio è semplice e familiare e anche le maschere alternano lingua e dialetto, con una netta prevalenza di quest'ultimo; ma anche quando si esprimono in italiano, ed è il caso di Smeraldina soprattutto nel *Re cervo*, nella *Donna serpente* e nella *Zobeide*, le scelte morfosintattiche e lessicali sono lavorate in modo tale da evidenziare la loro ingenuità, fornendo così un ulteriore spunto di comicità. Detto ciò, per approfondire con maggior dettaglio il modo di scrivere di Gozzi, qui di seguito saranno presentati ed esposti diversi fenomeni quali scelte grafiche, fonomorfologiche, lessicali e sintattiche che caratterizzano il *modus scribendi* dell'autore e che connotano le rispettive parti e i diversi personaggi che costituiscono tali rappresentazioni sceniche. Saranno, inoltre, trattati nello specifico anche i vari stilemi (tipici della scrittura teatrale) che caratterizzano per

l'appunto anche le parti poetiche delle rappresentazioni sceniche di Gozzi. In particolare, ho scelto di concentrarmi sul medesimo *corpus* già impiegato nel capitolo secondo di questo mio lavoro, adoperando ora come materiale d'esame solamente l'atto primo di tali fiabe perché più rilevanti ed esemplari dal punto di vista linguistico. Ho deciso di organizzare il mio lavoro in tre campi d'indagine che sono le parti in versi, le parti in prosa italiana e le parti in prosa veneziana in modo tale da evidenziare le rispettive peculiarità che si possono riscontrare. Nello specifico, ho deciso di trattare insieme mettendo a confronto le parti di prosa italiana con quelle liriche, mentre quelle di prosa veneziana verranno esposte ed analizzate a parte in paragrafi successivi.

*Analisi fono-morfologica, lessicale e sintattica delle parti
in lingua italiana*

Nella grammaticografia, fino all'Ottocento inoltrato, lo spazio dedicato alle questioni della corretta grafia era sempre stato molto limitato; fino all'Unità, infatti, le grammatiche non erano solite occuparsi di questioni ortografiche che erano, tra l'altro, spesso confuse con fatti prettamente fonetici.¹⁹ La continua commistione tra questi due ambiti era molto frequente in passato, tanto che nel Cinquecento si diffuse una marcata tendenza a razionalizzare e uniformare un settore, quello della scrittura, che sino a quel momento appariva affetto da grandi oscillazioni dovute non solo da questioni fonetiche o da tendenze regionali ma anche e soprattutto dalle aggiunte e/o correzioni che venivano apportate dai tipografi – talvolta non originari del luogo – visto che gli autori delle opere che venivano affidate loro per la stampa non erano soliti di per sé curare questi aspetti. Nel corso del XVI secolo, la questione della corretta grafia divenne centrale nel dibattito linguistico tanto da portare ad un progressivo processo di semplificazione grafica (ovviamente ci si riferisce ad un livello di scrittura colta, mentre nelle forme scritte comuni si continuava a scrivere con grafie ancora

¹⁹ Per un approfondimento maggiore si rimanda al testo di Antonelli, Motolese, Tomasin 2018, 212 ss;

sostanzialmente diverse) che portò, già verso la fine del secolo, alla creazione di sistemi ortografici abbastanza omogenei, destinati a durare anche nei secoli successivi.

Proprio per questo motivo, negli ultimi anni del Seicento, si arrivò ad avere una grafia non troppo oscillante caratterizzata comunque ancora dalla presenza di alcune alternanze tra forme dello stesso tipo che saranno destinate a perdurare nei secoli successivi. Alcune di queste varianti, di conseguenza, come per esempio quelle grafiche e quelle fono-morfologiche, le troviamo anche in Gozzi. A tal proposito, dunque, è opportuno citare quelle che si riscontrano con più frequenza in tutti e cinque i testi.

1. Varianti grafiche e fono-morfologia

1.1 Vocalismo

In generale nel Settecento le forme con *-uò-* tonico prevalgono su quelle monotongate, molte delle quali sono tradizionalmente adibite alla poesia, ma proprie anche, all'incirca dalla metà del secolo, del toscano parlato²⁰.

Per quanto riguarda le *Fiabe* di Gozzi la situazione in quest'ambito si adegua all'uso coevo. Nel *corpus* le forme dittongate sono più numerose delle forme monotongate: infatti, nelle parti in versi sono frequenti forme quali *uomo* (30 occorrenze), *muore* (4 occorrenze), *puote* (6 occorrenze), *nuovo* (12 occorrenze), *suona* (2 occorrenze) di cui non sempre sono presenti le loro rispettive forme monotongate (come nel caso di *omo* e *novo*). C'è comunque da dire, come si accennava all'inizio, sempre per quanto riguarda le parti in versi, che non sono comunque assenti nemmeno casi di *-ò-* al posto di *-uò-*: troviamo, infatti, forme monotongate come *move* (4 occorrenze), *more* (2 occorrenze), *foco* (3

²⁰ Migliorini 1971, pp. 504-505, sostiene che all'inizio del secolo la riduzione di *uo* a *o* nel toscano parlato non doveva essere ancora avvertibile a giudicare dalle battute in fiorentino presenti nel *Vocabolario Cateriniano* di G. Gigli che pubblicò nel 1717. Nel 1770, invece, Ildefonso Fridiani documenta: «*Omo* secondo il tronco pronunziare del volgo anche presente», e le *Fiabe* gozziane, essendo state scritte intorno agli anni '60, erano ancora premature nei confronti di questo fenomeno.

occorrenza) e *core* (26 occorrenze) di cui anche in questo caso non sempre troviamo le rispettive forme dittongate (come nel caso di *muove*, *fuoco*) e questo può trovare una spiegazione anche da quanto leggiamo qui di seguito: «Di uso corrente nella poesia ottocentesca, anche se quasi sempre in minoranza rispetto alle forme dittongate, sono *core*, *foco*, *loco*, *move*, *novò*»²¹.

Un approfondimento particolare merita la coppia composta dalle forme *core/cuore* ancora presente in tutto il secondo Settecento e così documentata:

Cuore (-i), normale secondo le indicazioni dei vocabolari coevi, è accolto da tutti gli scrittori [...]. Sporadicamente compare *core*, di cui i vocabolari segnalano il carattere poetico: trattandosi di una forma documentatissima nella tradizione letteraria, non è facile stabilire se la sua adozione risponda alla volontà d'innalzamento del registro o sia un fatto automatico e stilisticamente neutro.²²

Se tutti gli scrittori del secondo Settecento, quindi, accolgono normalmente la forma *cuore* nei loro scritti a discapito della forma *core*, un po' diverso, invece, è ciò che ho riscontrato in Gozzi concernente questa coppia. La forma *core*, infatti, si presenta numerosissime volte in tutte le cinque *Fiabe*, sia in prosa italiana sia soprattutto in poesia tanto da contare un numero di occorrenze in versi pari a ventisei rispetto al suo rivale prosastico *cuore* che non è assolutamente presente in nessuna parte di lingua italiana del *corpus*.²³

A riguardo, è molto interessante, a parer mio, proprio questa scelta dell'autore di utilizzare la forma *core* solamente nelle parti di poesia e di prosa italiana, mentre per quanto riguarda la prosa veneziana sempre e solo l'utilizzo della forma *cuore*. Tale scelta si può forse giustificare se considerata come una volontà dell'autore di voler appositamente differenziare i due registri che finora si sono sempre attribuiti

²¹ Serianni 2009, 58 ci dice appunto che sarà soprattutto a partire dall'Ottocento che le forme monottongate di questo tipo si diffonderanno maggiormente in poesia, anche se in un numero comunque sempre inferiore alle rispettive forme dittongate.

²² Patota 1987, 23.

²³ Da evidenziare che comunque la forma *cuore* non è totalmente assente nelle *Fiabe* perché talvolta si riscontra nelle parti veneziane del *corpus*. Alcuni esempi della presenza di tale forma li troviamo soprattutto nelle locuzioni di Pantalone; nel *Re cervo* [I, 3]: «Me scoppia el *cuor*, me scoppia el *cuor*», nell'*Augellino Belverde* [I, 1]: «Xe ben vero, che mi no ho abuo *cuor* de scannar quelle raise, e me ricordo, come se fusse in sto punto, che li ho fatti in rodolo con vintiquattro brazza de tela incerada veneziana, perfetta, de quella del traghetto del Buso, e che con la possibile diligenza ben condizionai per defenderli dall'umidita, ho buttà quel caro tramesso zoso per el fiume, portando a so nona do *cuori* de cavretto, come sol far i boni ministri in sti casi».

rispettivamente alla lingua italiana e al dialetto veneziano: *core*, infatti, come leggiamo nella precedente citazione di Patota, era, dunque, spesso associato ad un registro di tono più elevato che Gozzi in questo caso vuol far corrispondere proprio alle due parti di poesia e prosa italiana, omettendolo di conseguenza nella prosa veneziana, stilisticamente più bassa delle altre, e nella quale preferisce, invece, l'uso della forma *cuore* (infatti, la sua corrispettiva forma dialettale veneziana sarebbe altrimenti *core*).

Nelle parti di prosa italiana, invece, ho trovato un solo caso di monotongo dovuto molto probabilmente per influenza veneziana essendo tale forma pronunciata dal personaggio Tartaglia che in questa fiaba riveste un ruolo secondario (ministro di basso livello): alla scena quarta della fiaba *Donna serpente* si trova quindi l'espressione «*mori in pace*». Per contro, un tipo di dittongo interessante che si riscontra in prosa è quello che avviene nel suffissato in *-òlo* preceduto da suono palatale; in questo caso, dunque, prevale la forma dittongata *figliuolo* e non quella monotongata *figliolo*: troviamo quattro casi nel *Re cervo* e due casi della *Donna serpente*. Questo tipo di dittongo è costante anche nella prosa settecentesca²⁴:

Di Leandro, *figliuolo* di Pantalone, secondo ministro! [RC I, 2];

Preferiresti il *figliuolo* d'un Pantalone a un monarca! [RC I, 2];

Angela, *figliuola* di Pantalone ama il re! [RC I, 2];

Ah che più di tutto nella mia circostanza temo la contrarietà di Tartaglia, il quale oltre all'ambizione, che ha sul concorrere della *figliuola* propria, mi guarda sempre con un occhio amoroso, e sospira. [RC I, 3];

Oh meraviglia! Era sparita co' suoi *figliuoli*, colle damigelle, e col palazzo, ed erano rimasti in quell'orrido deserto, come vedeva. [DS I, 2];

Narra, che il vecchio re, Atalmuch, padre di Farruscad, dopo ott'anni di afflizione per non aver nuova del *figliuolo*, era morto. [DS I, 2].

Altri casi di alternanze vocaliche sono quelle del tipo *maladetta/maledetta*, il cui primo allotropo è esclusivamente dominante rispetto a quello con *e* pretonica

²⁴ Patota 1987, 26: «Il *figliuolo* che sarà risparmiato dalla falcidia manzoniana è prescritto dai vocabolari (Crusca, Tommaseo-Bellini) e costituisce la forma normale nella prosa di questo periodo (p.e. Parini, Chiari, A. Verri)».

destinato ad imporsi in seguito²⁵. A tal proposito, vediamo anche in Gozzi che l'aggettivo *maladetta* è presente in modo preponderante rispetto al suo avversario e questo lo notiamo anche solo tenendo in considerazione alcune battute della scena prima della fiaba *Donna serpente*, dove lo ritroviamo per ben sei volte concentrato a pochi versi di distanza contro una sola occorrenza del secondo allotropo:

FARZANA Si, Zemina,
so, che giurò Demorgogon, che, s'ella
passa il canicolar secondo giorno,
sin che tramonta il sol del corrente anno,
senz'esser *maladetta* dal suo sposo,
che mortal diverrà, come il marito,
poich'ella così vuole.

ZEMINA Oh! Dio! Dimani
Allo spuntar del sole il dì comincia
fatal per noi. Perdiam Cherestani
di cinque lustri appena in sul bel fiore,
la più amabil fata, la più cara,
la più bella fra noi. Perdiam, Farzana,
il più bel fregio del congresso nostro,
Quanto è amabil, tu il sai.

FARZANA Non ti ricorda,
quante Demogorgone opre in dimani
vuol che Cherestani crude, e inaudite,
in apparenza a Farruscad suo faccia?
Che condannata l'ha a tener occulto
l'esser suo per ott'anni, e il fatal giorno,
e a non scoprir dell'opre sue gli arcani?
Credimi pure: no, diman non passa,
che sarà *maladetta* dal suo sposo,
che rimarrà nostra compagna.

ZEMINA Ma
Tu sai, che Farruscad deve giurare
Di non mai *maladirla*, e poi spergiuro

²⁵ Patota 1987, 42-43 conferma che *maladetto*, dantismo vitale nella tradizione letteraria, era ancora il tipo più frequente nel Settecento.

Dee *maladirla* e allor fata rimane.
 FARZANA E bene; ei giurerà; sarà spergiuro,
 e la *maladirà*; nostra ella fia.
 ZEMINA
 Non giurerà.
 FARZANA Si giurerà.
 ZEMINA Se giura,
 manterrà il giuramento.
 FARZANA No, Zemina,
 ei *maladirà*. Fia nostra.
 ZEMINA Cruda!
 Né ti sovvien dell'orrida condanna,
 alla qual per due secoli eri stratta?
 Che cambierà la sua bella presenza
 in schifo, abominevole serpente,
 se lo sposo in diman la *maledice*?

Ancora altre alternanze vocaliche protoniche del tipo *domani/dimani*, *domande/dimande*, *nemico/nimico* sono presenti in tutto il *corpus*: in particolare, vediamo prevalere nettamente la seconda variante di tali forme rispetto la prima tanto che, per quanto riguarda, per esempio, l'ultima coppia di oscillazioni, così leggiamo: «*nimico*, -i, -a, -che, certo propiziato dal modello latino, si adopera ancora nell'Ottocento (Monti, Berchet, Manzoni, Pascoli, D'Annunzio)»²⁶.

Non si può fare a meno di notare, inoltre, i numerosi casi di sviluppo di un suono vocalico a inizio parola, per esigenze eufoniche. La *i* prostetica con parole che iniziano con *s* implicata si trova nel Settecento come scelta moderatamente marcata in senso aulico; infatti, tutte le occorrenze di questo fenomeno si trovano nel *corpus* nelle parti poetiche. Qui di seguito sono esposti alcuni esempi:

Oh me meschino! Qui conviene chiamare / servi, che portin via questa lombarda. / Signora, il vostro affetto è troppo grande. / Siete in *istato* vedovile, o siete / donzella da marito? [RC I, 10];
 Io giuro al cielo, / che ad *iscoprir* costei bugiarda, e finta / m'increscerà. [RC I, 11];
 Oh come mai, / quando vedova fossi, a tal monarca / di primizie sol degno, avrei coraggio / d'esibirmi in *isposa*! Io son pulcella [vergine]. [RC I, 12];

²⁶ Serianni 2009, 63.

Mi piacque, / ella ebbe gratitudine; mia sposa / divenne alfine, e la mia sposa *istessa* / persian mi crede ancora, Assan mi chiama, / e non Barach. [T I, 1];

Dopo lungo patir giugnemmo a Berlas / laceri, e scalzi. Ma che più dir deggio? / Non *istupir*. La madre, e il padre mio / alimentai quattr'anni al prezzo vile di portar sopr'agli omeri le casse, / le sacca, ed altri insofferibil pesi. [T I, 1];

Enorme è anche la quantità di parole tronche, preponderanti soprattutto nelle parti poetiche ma che si trovano allo stesso tempo anche nelle altre parti del testo e che si configurano essere *in primis* sostantivi (astratti e concreti), aggettivi, avverbi e numerosissimi verbi sia infiniti sia declinabili di cui in seguito sono riportati alcuni esempi:

Si chiamava il gran Durandarte, ed io sono stato il suo *fedel* servo. [RC I, 1];

E come mai / tra tante credereste, *signor* mio, / ch'io fossi sciocca, e di sì gran fortuna / non avessi *piacer*? [RC I, 8];

Or ben Clarice, / ite; che tutto intesi. Io non lusingo. / Io non dispero alcuna. Or udiam l'altre. / Risolverò a suo tempo. [RC I, 8];

Anche da' Carazani via fuggimmo / per *fuggir* strage, ed il *furor* di guerra. [T I, 1];

Se m'innalzo, Barach, se la fortuna / mi favorisce ancor mi farò vendetta. / Per non so qual funzione è la cittade / piena di *forestier*, né da alloggiarvi / potei trovar. [T I, 1];

Ah ti scordasti, amica, / quando Cherestani, l'*amabil* fata, / figlia di Abdeزالin, re di Eldorado, / uomo a morte soggetto, e della vaga / fata Zebdon, Cherestani, diletta / nostra compagna, a Farruscad amante, / uomo *mortal*, volle esser sposa, e volle, d'*immortal*, come noi, chieder natura / *mortal*, come il suo sposo? [DS I, 1];

Sì, sacro lume, / ti seguirò; ma qui il mio *cor* rimane... / Mi raccomando a te. [DS I, 7];

Io vengo... io vengo... *morir* teco io voglio... / Non mi *fuggir*. [DS I, 11];

Paghino in lunga doglia quei piaceri, / che negarono a me sciocche e ostinate, / o cedano a' *voler* di Sinadabbo. [Z I, 6];

Meco *usar* l'arti tue vedesti aperto / ch'era superfluo allora. [Z I, 8];

O *gran* re! *Gran* re! Lasciate in grazia, ch'io vi baci li piedi. [Z I, 5];

Ch'è quasi morto affogato a trattenersi per tanto tempo a non dirla loro; che può trattenersi. Che appena capitati, vuol *dir* loro, bastardi, bastardi mille volte, per respirare. [AB I, 3];

Tanto ho penato ad *allevar* due ingrati, / due matti da *legar*, che m'abbandonano / con tanta indifferenza , e ingratitudine. [AB I, 4].

1.2 Consonantismo

Molteplici nel *corpus* sono le alternanze consonantiche e il tipo più frequente che ricorre nelle *Fiabe* è sicuramente *secreto/segreto*, il cui primo allotropo con consonante occlusiva velare sorda si presenta ben dieci volte in prosa italiana e cinque in poesia, contro le due sole occorrenze della variante con consonante occlusiva velare sonora, quest'ultime tutte nelle parti in versi.²⁷ Alcuni esempi che testimoniano la presenza di queste due forme nelle diverse parti del testo (versi e prosa) sono i seguenti:

Signora frasca, quando parlo, so quello ch'io dico. Lasciami finire. Io l'ho ridotto ieri a forza d'arte, dicendogli, che 'l regno non ha successore, che i popoli sono malcontenti, e ammutinati, ecc.; e l'ho persuaso a prendere sua moglie, ma egli ha quella maledetta fissazione di voler prima interrogare la fanciulla nel suo gabinetto *secreto*. [RC I, 2];

Oh Dio! Forse l'amore / m'abbarbaglia la vista, e 'l ver non scopro. / Se non m'amate... s'altri amanti avete... / se alcun *secreto* è in voi, deh palesatelo, / Angela, per pietà, prima, ch'io passi / a sceglierli in isposa. [RC I, 12];

Segreto arcano a me sol noto, e caro, / deh non m'abbandonar. [RC I, 7].

Nell'oscillazione tra conservazione e innovazione, un'altra alternanza consonantica che occorre nel testo è quella tra affricata palato-alveolare sorda e affricata alveolare sorda; alternanza che consiste nell'oscillazione tra *c* e *z* davanti a vocale anteriore di cui si notano prevalere maggiormente le forme con l'affricata alveolare sorda. Le seguenti battute rappresentano alcuni esempi della presenza di tali forme nei testi:

²⁷ Per quanto riguarda le parti veneziane, nel *corpus* si osserva solamente la presenza della forma *secreto* (5 occorrenze). A testimonianza di ciò ecco un paio di esempi in cui la ritroviamo: «No se sa gnente, cara fia mia, so se sa gente. Domile settecento, e quaranta otto tra principesse, e dame xe stae ricasae [respinte] certo dal nostro re. El le conduse in tel so gabinetto *secreto*, el ghe fa tre, o quattro interrogazion, e po el le manda in pase con civiltà». [RC I, 3]; «Mo i totani! [accidenti!] Se el prencipe lo vede, la fortagia [frittata] xe fatta. Che *secreti* ga el visir, caro fradello?». [DS I, 4]. Diverso da quanto abbiamo riscontrato in Gozzi a questo proposito è ciò che riporta Tomasin 2010, 116 riguardo alle novità fonomorfolologiche del veneziano sei-settecentesco: «Oscillano talune forme che in precedenza mantenevano salde consonanti occlusive sorde in forme dotte, che si oppongono alle corrispondenti italiane con diletto o con sonora, tipo *patron* e *paron*, *segreto* e *secreto*: il primo allotropo di entrambe le coppie è destinato a prevalere nel dialetto d'epoca successiva».

Lo so; nè crederei, che volesse me per consorte dopo tante gran signore *rinunziate*. [RC I, 2];
 Ben trecento pollastri, ed altrettanti / pesci di fiume al gran Berginguzino / saranno offerti, e ai
 geni *sacrifizio* / di legumi abbondanti, e riso in copia / certo fatto sarà. Confuzio voglia / de'
 Bonces alle preci condiscendere. [T I, 4];
 Sì, Smeraldina. Voi sentite affanno, / che noi partiamo; dunque voi cercate, / che ci fermiam per
 sollevare voi stessa; / dunque cercate un *benefizio* a voi. [AB I, 4];
 È meraviglia, sì. / Questa esecranda maga ha tanta forza / da render vano ogni pietoso *uffizio*, / e
 sin di far cambiare i sacerdoti in ministri sospetti. [DS I, 8];
 Di veder mi parve / l'umana *spezie*, e del motor superno / la più illustre frattura, la più bella
 temerario sprezzai. [AB I, 10],
 Ov'amor proprio alberga, / compasion, pietà de' casi avversi / pel *sozio* alberga, brama di virtude, /
 timor di morte, e dell'eterne angosce. [AB I, 10].

Uno degli aspetti grafico-fonetici più controversi della lingua degli scrittori settentrionali consiste nell'alternanza di scempiamento e geminazione delle consonanti che, soprattutto per motivi di competenza regionale, determina degli esiti talvolta in contrasto con la norma toscana. Nel Settecento, infatti, per numerose parole non era ancora mai stata fatta una scelta definitiva tanto da esistere contemporaneamente forme come «*procurare* e *proccurare*, *provvedere* e *provvedere*, *inalzare* e *innalzare*, *comodo* e *commodo* ecc».²⁸ Anche in Gozzi troviamo incertezze grafiche in questo campo e nello specifico sono da evidenziare per l'appunto il raddoppiamento e lo scempiamento consonantico che vediamo nei seguenti esempi:

Angela mia, / illibata fanciulla, io v'amo tanto, / sì di voi son pago, e persuaso, / che non soffro
 tener più a me *dappresso* / sì forte tentazion di sospettare / dell'amor vostro, e della vostra fede / in
 avvenire, ed alla virtù vostra, / al vostro amor sacrifico per sempre / la credenza, ed il core. [RC I,
 13];

Qui vivo coi suoi beni, / povero a quel, che fui, ma fortunato / a questo punto son, *dappoiché* in
 vita / il principe Calaf, quasi mio figlio da me allevato, io miro, e morto il piansi. [T I, 1];

Empio, t'intendo, Ah misera Zobeide, / io ti sacrificai. Poteva, quando / eri *appresso* di me, non
 darti; ed ora che sei nelle sue man, non posso trarti / dalla miseria tua. [Z I, 8];

²⁸ Migliorini 1971, 500 ci dice, inoltre, che: «Nel raddoppiamento consonantico vi era oscillazione specialmente nelle serie in cui l'uso toscano era diverso da quello latino: *academia-accademia*, *femina-femmina* ecc. [...] Ma anche in innumerevoli altre parole, dove la norma toscana era stabile e regolarmente registrata dai lessici, gli autori e i tipografi settentrionali raddoppiavano o scempiavano con estrema incuria».

Ninetta, più non dico; ti volgo il *taffanario* [sedere]. [AB I, 7]; (molto probabilmente ipercorrettismo: in Boerio è riportato solo con la scempia).

Di te stessa / incomincia a temere, e t'apparecchia / ad odiar lo sposo; me *abborrisci*, / ch'io ti sacrificai: ma il cielo è noto / che d'oprar ben credei. [Z I, 4];

Non mi dir più oltre. / *Abborirti* dovrei. [DS I, 8];

So, che sospetti; / che ti lasci destar sospetti *ognora* / in discapito mio, per non sapere / ch'io mi sia, d'onde venga, e di che nata. [DS I, 20];

Ebbi una suora, / Salè nomata, ed ebbi una cognata, / Dilara detta, a mio fratel consorte, / care a me *tuttedue*. [Z I 4];

Si *proveda* / tutto per la difesa, ma incominci / dal ciel, dispensator di beni, e mali, / ogni *providimento*. [Z I, 5].

Quel sasso a voi *dinanzi* raccogliete; [AB I, 10].

Oppure troviamo all'interno del *corpus* alcune parole, congiunzioni e particelle²⁹, scritte in forma analitica:

Quanto sarebbe / meglio, che *in vece* di scoprir le donne, tu scoprissi degli uomini l'interno, / per potersi guardar da' falsi amici, / da' servi indegni, e da' ministri infidi! [RC I, 11];

Pur, se *a bastanza* non ne avesse, io voglio / ch'ell'abbia intera libertade in dono. [RC I, 12];

Crudele! / La curiosità, tiranna tua, / *pur troppo* al nuovo di sarà appagata, / che la sentenza mia, da me voluta / per eccesso d'amor per Farruscad, / si compie al nuovo dì. [DS I, 10];

Beder si pentirà d'aver condotto / contro a Sinadabbo. / Certo avvertito fu, che le due figlie / meco son con la nuora. Eh ben, che tenta / Beder *per ciò*? [Z I, 6];

Se mai nessun più aiuto, che s'annega, / *se mai* vesto nessuno, ch'abbia freddo, / *se mai* più faccio un soldo d'elemosina / a chi si muor di febbre, o fame, o sete, / poss'esser tanagliata, strangolata, / tagliata, a pezzi, ed arsa un'altra volta. [AB I 4];

In somma questa statua ha del giudizio. [AB I, 10].

Tornate alla città: là *di rimpetto* / alla reggia il scagliate; [AB I, 10].

Sempre relativa alle consonanti, persistono ancora nel Settecento alternanze, ormai storiche, tra forme con nasale palatale e forme con l'affricata palato-alveolare sonora davanti a *i*, *e* e che è originariamente condizionata a seconda della posizione geografica: infatti, al tipo fiorentino *giugne* si oppone il toscano

²⁹ Migliorini 1971, 500: «Nello scrivere le particelle composte (sì che – sicchè, tanto più – tantopiù) i Toscani e i Meridionali potevano regolarsi sulla pronunzia per sapere se raddoppiare o no, mentre i Settentrionali spesso erravano».

occidentale *giunge*.³⁰ Ma dal Quattrocento in poi, quindi, il tipo *giunge* penetra anche a Firenze come concorrente alla forma fiorentina arcaica *giugne*. Nel Settecento, quest'ultima forma diventa sempre più rara in prosa, mentre appare connotata in senso arcaicizzante nel verso; questo è quanto vediamo anche in Gozzi nel quale riscontriamo la forma *giugne*, per bene otto volte, esclusivamente nelle parti in versi. Un confronto comunque interessante per quanto riguarda il verbo *giungere*, indifferentemente dalla sua forma, può essere fatto anche sulla frequenza d'uso di tale verbo con il verbo *venire*: analizzando tutto il *corpus* si scorge la consistente prevalenza del verbo *venire* in un totale di 28 ricorrenze (5 in prosa, 23 in versi) contro le 15 ricorrenze (3 in prosa, 12 in versi) del verbo *giungere*.

Altri fenomeni su cui soffermarci brevemente perché più rilevanti e frequenti nelle *Fiabe* sono quelle in cui avviene nei versi, tra una forma e l'altra di uno stesso termine, l'omissione di una consonante o di una vocale. «I trattatisti cinquecenteschi sottolineano non di rado la specificità poetica delle forme sincopate»³¹. Nel *corpus*, infatti, rileviamo forme verbali e nominali sincopate del tipo *soffrire/sofferire* la cui prima variante prevale nei versi in modo preponderante sulla seconda che è ormai fuori uso anche nella prosa coeva (così come si rileva, per esempio, dal Tommaseo-Bellini) e forme del tipo *opra/opera*, *oprare/operare* e *adoprare/adoperare*, la cui prima forma di tali coppie sarà vitalissima in poesia fino al pieno Novecento: infatti, leggiamo che «le forme sincopate erano tradizionalmente sentite come proprie del linguaggio poetico. [...] *Adopra* esclusivo nelle poesie e nelle tragedie, si alterna con la forma piena nelle prose»³², mentre nella prosa contemporanea «per le alternanze *opra/opera*, *oprare/operare* e *adoprare/adoperare* tutti i vocaboli rinviano alle forme non sincopate»³³. Allo stesso modo, anche nelle *Fiabe* è netta la prevalenza nelle parti in versi di queste forme sincopate: prendendo la prima coppia come campione, si osserva la forma *opra* occorrere per ben undici volte contro le sole quattro occorrenze della forma piena, anch'esse, però, collocate dall'autore nelle parti

³⁰ Serianni 2009, 96 ci dice, inoltre, che nell'Ottocento il tipo *giugne* regredisce ulteriormente, nella poesia più nettamente ancora di quanto non avvenga in prosa.

³¹ Serianni 2009, 107.

³² Serianni 2009, 107.

³³ Patota 1987, 65.

poetiche. Ciò è interessante perché può sembrare una sorta di contraddizione a quanto detto finora ma non bisogna dimenticare, come dice Serianni che «per un fenomeno del genere il peso del fattore metrico è condizionante»³⁴.

1.3 L'articolo

È opportuno fare un breve accenno anche ai diversi usi dell'articolo, in particolare quello determinativo. Innanzitutto sono numerosi i casi in cui la forma ridotta dell'articolo determinativo si presenta nelle parti poetiche del *corpus*. Questo è quanto leggiamo relativamente a tale questione: «Il più sicuro poetismo relativo all'articolo determinativo è, nel XIX secolo, la forma ridotta 'l, una variante che attraversa, con varia intensità l'intero arco del secolo».³⁵ In particolare, noto in Gozzi l'utilizzo di questa forma contratta soprattutto prima di sostantivi sia astratti sia concreti come *rifiuto, cor, re, padre, figlio*, ecc. e non prima di preposizioni articolate o di alcuni monosillabi quali *che, chi, è, mai, se, cui* ecc. come, invece, ci segnala di notare Serianni per esempio in scrittori quali Giusti, Manzoni, D'Annunzio. All'interno del *corpus*, inoltre, si presentano anche diversi casi, completamente opposti, di omissione o di aggiunta di articolo sia in prosa sia in versi come nei seguenti esempi:

Casi di omissione³⁶:

Io non averò forza di celare la mia passione dinanzi al re. [RC I, 2];

Ma povertà non guasta gentilezza [RC I, 10];

Altro ho per mente, / che i tuoi vani sospetti. [Z I, 8];

Amor è cieco, e il solo amor ti regge: / per or tu non conosci altro, che sposo. [Z I, 9];

Ma, siamo vostri figli / o no? [AB I, 4].

Casi d'inserzione:

Lungo sarebbe *il* dire il ricco trattamento, che si fece al mio padrone, e basta il sapere, che alla sua partenza lasciò due gran segni di affetto a Sua Maestà in ricognizione [RC I, 1];

Ma che giova *il* narrarti ciò, / che sai meglio, ch'io non lo so? [Z I, 4].

³⁴ Serianni 2009, 107.

³⁵ Serianni 2009, 144.

³⁶ I casi di omissione dell'articolo in poesia servono sicuramente a sollevare il tono del dialogo tragico per ottenere una secca e scarna *brevitas*.

Un'altra particolarità concernente l'articolo determinativo è la presenza di forme quali *il* o *li* per il plurale dell'articolo; anche se sono pochi i casi in cui ricorre questa sostituzione (nel Settecento questa pratica stava perdendo terreno³⁷), mi sembra comunque opportuno riportare un esempio per ciascuna forma sostitutiva:

Lasciate in grazia, ch'io vi baci *li* piedi [Z I, 5];

Cento volte / trattenni *il* genitori, che disperato / uccidersi volea. [T I, 1].

1.4 *Pronomi*

All'interno del *corpus*, merita attenzione la forma maschile di terza persona *il* “lo”; infatti, sono numerosi i casi del pronome oggetto *il* al posto di *lo* (non solo davanti a parole aventi come prima consonante *z*). A riguardo, così leggiamo: «Stando alle testimonianze dei grammatici, i clitici *il* e *lo* sono stati in distribuzione complementare analoga a quella degli articoli omonimi. Solo nel secondo Ottocento *il* è percepito come proprio “dell'uso poetico”»³⁸. Già con Gozzi questo fenomeno comincia a diffondersi in poesia tanto da ritrovarlo spesso proprio nelle parti liriche delle *Fiabe*; di seguito eccone alcuni esempi:

Fermatevi. Clarice è innamorata / d'altra persona. *Il* seppi. Ella non era più sposa di me degna. [RC I, 13];

Qui vivo coi suoi beni, / povero a quel, che fui, ma fortunato / in questo punto son, dappoiché in vita / il principe Calaf, quasi mio figlio / da me allevato, io miro, e morto *il* piansi. [T I, 1];

Andiam, consorte, / a' poverelli tutto, e ai sacerdoti / vada quell'oro, onde si chiedi al cielo / grazia per lui... Ah morto *il* piangeremo. [T I, 4];

Perdiam, Farzana, il più bel fregio del congresso nostro. / Quanto è amabil, tu *il* sai. [DS I, 1];

Tacete Pantalone. Io morirò, prima / d'abbandonar queste contrade, *il* giuro [DS I, 3];

Va, riposa, / se *il* puoi, sino al novello giorno, e poi / abbi costanza, e cor. [DS I, 11];

Sempre amante *il* trovai; sol questa notte / meco non fu; ma giudicai, che fosse / d'alte cure occupato, per la nuova dell'armata, che vien. [Z I, 4];

Dille, che 'l cielo / forse punito *il* vuole [Z I, 7];

Tu, scioccherello, *il* proverai fra poco. [AB I, 10];

Lo so, né *il* posso dir [AB I, 10];

³⁷ Migliorini 1971, 506.

³⁸ Serianni 2009, 175.

Quel sasso a voi dinanzi raccogliete; / tornate alla città; là di rimpetto alla reggia *il* scagliate, e di meschini / ricchi sarete tosto; [AB I, 10].

Non si può, inoltre, fare a meno di notare i numerosi casi di estensioni di enclisi pronominali, entrambi presenti lungo tutte e cinque le *Fiabe* ed esplicativi del linguaggio poetico in assoluto. Qui di seguito sono esposti rispettivamente alcuni esempi di tali fenomeni:

Dammi pur segno, / il ver scoprendo colle risa tue, / a quante oggi *presentansi* bugiarde; / ch'amerò meglio non lasciar alcuno / successore al mio regno, ch'esser preda / di menzognera donna, che tradisca / l'amore, e l'onor mio, che sin, ch'io viva, / o ch'ella esista, ella un marito abborra, / io sospettoso d'una moglie sia. [RC I, 7];

Replicherotti ancora / ciò che m'avvenne. [Z I, 4];

Queste fu, Zobeide, / le pietose giuvenche, che l'entrata / *voleanoti* impedir di queste mura, / prevedendo il tuo mal. [Z I, 4];

Voglio mostrarti / cose inaudite, acciò che presti fede / alle parole mie..! Ma a questa parte / viene il tiranno... Figlia, verrà tempo. / Parti di qua... *Vedremci* in miglior punto. [Z I, 4];

Temerario, / col tuo signor tanto osi? Di qua parti, / *levamiti* d'inzan, audace, indegno. [Z I, 7];

Sveliamci, Sinadabbo. Tra noi due / sai che ci conosciam. Da me raccolta / l'infelice Zobeide, e da te chiesta, / *darlati* non volea, perché il costume / di Sinadabbo noto com'era, ch'egli / dopo quaranta giorni le meschine / donzelle, fatte donne, via discaccia, / tramutate in giuvenche, per le vie, / per le vili capanne, agli sfrenati tori in balia. [Z I, 8];

Io posso darti solo / avvertimenti, e, se mi credi, forse / anche aiuto *darotti*; ma ben temo, / che inutil sia l'aiuto. [Z I, 9];

Spogliamci d'amor proprio affatto, affatto, / e saremo felici. Andiam, sorella. [AB I, 5].

Per quanto riguarda ancora questa casistica, se i pronomi personali di terza persona *lui* e *lei* in funzione di soggetto nel Settecento erano assai poco diffusi sia nella lingua letteraria sia nei registri medi-colloquiali, anche Gozzi nelle sue *Fiabe* si adegua alla norma del suo secolo³⁹ poiché non vediamo mai la loro presenza né in poesia né in prosa, a differenza, invece, di *ella*, *egli* o *ei* che occorrono numerosissime volte sia nelle parti poetiche, sia in quelle di prosa, sia in quelle a soggetto (quest'ultime inglobate nell'etichetta "prosa" che si legge in tabella):

³⁹ Per la ricostruzione della quale si veda Boström 1972, pp. 19-29.

	ELLA	EGLI	EI
RC	8 in poesia 2 in prosa	/ in poesia 8 in prosa	2 in poesia / in prosa
T	6 in poesia / in prosa	5 in poesia / in prosa	1 in poesia / in prosa
DS	7 in poesia / in prosa	1 in poesia 5 in prosa	3 in poesia / in prosa
Z	/ in poesia / in prosa	3 in poesia / in prosa	3 in poesia / in prosa
AB	1 in poesia / in prosa	2 in poesia / in prosa	2 poesia / in prosa

Interessante è l'aumento delle ricorrenze di *egli* in poesia nonostante sia *ei* solitamente la forma tipica dei versi. Questa particolare progressione trova molto probabilmente spiegazione nella volontà dell'autore di scrivere versi che siano al tempo stesso di tono elevato senza però incorrere in quell'artificialità stilistica che sarebbe poco adatta ad un teatro di questo genere che vuole comunque risultare il più vicino possibile al parlato.

Questo quadro afferma inoltre che i pronomi personali soggetto presenti nelle *Fiabe* sono appunto proprio quelli canonizzati da una plurisecolare tradizione grammaticale⁴⁰.

Ancora sui pronomi, interessante da notare nei soli versi delle *Fiabe* anche la presenza delle forme pronominali comitative del tipo *meco*, *teco* e *seco* «tutte circolanti anche in prosa fino al Novecento inoltrato»⁴¹:

Almen potessi / calpestar *teco* Turandotte iniqua. [T I, 2];

Certo avvertito fu, che le sue figlie / *meco* son con la nuora [Z I, 6];

Ch'io certo / mi pongo alla difesa, ma che prima, / che l'innocente sangue de' soldati / si sparga, userò *seco* ogni dolcezza / per riportarlo a dover. [Z I, 7];

⁴⁰ Serianni 1981, 30 ci dice che: «La dissociazione tra prescrizioni dei grammatici e uso effettivo, anche letterario, è in questo caso netta fin dal Cinquecento, quando il Bembo, non sanzionando l'uso di *lui* come soggetto, dà il via alle proibizioni riecheggiate e ribadite nei secoli successivi».

⁴¹ Serianni 2009, 176.

Notevole nel *corpus* è anche la numerosa presenza del pronome dimostrativo *tale* in alternanza con la forma *tai*. Nello specifico, si vede senza dubbio la prevalenza della forma *tale* sulla forma *tai*, ormai generalmente rara e più tipica del genere poetico: infatti, come si può osservare dalla tabella sottostante, quest'ultima ricorre solamente cinque volte e tutte le occorrenze si trovano nelle sole parti liriche.

	TALE	TAI
RC	4 in poesia 1 in prosa	2 in poesia / in prosa
T	9 in poesia / in prosa	/ in poesia / in prosa
DS	2 in poesia 3 in prosa	1 in poesia / in prosa
Z	2 in poesia / in prosa	2 in poesia / in prosa
AB	6 in poesia 1 in prosa	/ in poesia / in prosa

1.5 Preposizioni

1.5.1 Forme analitiche e forme sintetiche delle preposizioni articolate

La questione delle forme delle preposizioni è abbastanza variegata nel Settecento; a tal proposito, prendo come punto di partenza due citazioni che ci permettono di capire quali erano le forme consuete delle preposizioni e soprattutto il loro uso nel Settecento rispettivamente in poesia e in prosa così da poter fare poi un confronto con quanto ho riscontrato, invece, in Gozzi:

Nei versi c'è chi preferisce scrivere staccate le preposizioni articolate quando non siano apostrofate: p. es. il Parini scrive (in poesia, non in prosa) *ne le Gallie*, ma *dell'opre*.⁴²

⁴² Migliorini 1971, 506.

Il quadro offerto della prosa del secondo Settecento è articolato. Da segnalare qualche rara forma analitica con *a, da, di*. Per le altre proposizioni prosegue la “lunga lotta tra forme unite e quelle staccate”: sono ben rappresentate le une e le altre.⁴³

Dopo aver letto queste due citazioni, in particolare la seconda, non si può fare a meno di notare come, in realtà, nelle *Fiabe* di Gozzi, prevalgano nettamente le preposizioni sintetiche sia in prosa sia in poesia: infatti, vediamo come l’articolo determinativo venga costantemente aggregato a *di, a, da, in, con, su*. Solamente le due preposizioni *con* e *per* si presentano talvolta in forma sintetica e talvolta in forma analitica sia in prosa sia in poesia (da tenere in considerazione, però, l’esigenza di usare in poesia una forma o l’altra per questioni metriche). In seguito ecco in quale misura le varie forme ricorrono all’interno del *corpus*:

RC

DI: *della/e* (5 prosa, 3 poesia), *del* (6 prosa, 4 poesia), *dell’* (1 prosa, 1 poesia), *degli* (1 poesia);

A: *alla/e* (5 prosa, 5 poesia), *all’* (1 prosa, 2 poesia), *allo* (1 prosa), *al* (7 poesia);

DA: *dalla* (1 prosa), *dal* (5 prosa, 2 poesia), *dall’* (2 prosa, 2 poesia);

IN: *nella* (4 prosa), *nel* (3 prosa 4 poesia), *nell’* (1 prosa), *nol* (1 poesia);

CON: *colla/e* (1 prosa, 1 poesia), *col* (3 prosa, 1 poesia) *coll’* (2 poesia);

SU: *sulla/e* (2 prosa), *sugli* (1 prosa), *sul* (3 prosa);

PER: *pel* (1 poesia);

per il (1 prosa), *per le* (1 prosa);

T

DI: *della/e* (8 in poesia), *del* (12 poesia), *dell’* (4 poesia), *dei* (1 poesia);

A: *alla/e* (7 poesia), *all’* (3 poesia), *al* (16 poesia), *ai* (4 poesia), *agli* (2 poesia);

DA: *dalle/e* (2 poesia), *dal* (3 poesia);

IN: *nella/e* (4 poesia), *nel* (8 poesia), *nell’* (2 poesia), *negli* (1 poesia);

CON: *col* (2 poesia), *coi* (2 poesia);

con le (1 poesia), *con la* (1 poesia);

SU: *sulla/e* (1 poesia), *sugli* (1 poesia), *sul* (1 poesia);

⁴³ Patota 1987, 86 e ss.

PER: *pel* (1 poesia);

per le (3 poesia), *per i* (1 poesia), *per l'* (1 poesia);

DS

DI: *della/e* (6 prosa, 11 poesia), *del* (10 prosa, 11 poesia), *dell'* (1 prosa, 3 poesia),
degli (1 prosa), *dei* (1 prosa);

A: *alla/e* (2 prosa, 4 poesia), *all'* (1 prosa, 1 poesia), *allo* (1 poesia), *al* (4 prosa,
11 poesia), *agli* (1 poesia);

DA: *dalla/e* (2 prosa, 4 poesia), *dal* (1 prosa, 2 poesia), *dai* (2 poesia);

IN: *nel* (6 prosa, 2 poesia);

CON: *colla/e* (3 prosa), *col* (5 prosa, 1 poesia), *coll'* (2 poesia);

con gli (1 poesia), *con la* (1 prosa);

SU: *sulla/e* (6 prosa, 1 poesia), *sul* (2 prose, 1 poesia), *sull'* (1 prosa);

PER: *pel* (1 prosa, 1 poesia);

per il (1 prosa), *per le* (3 prosa);

Z

DI: *della/e* (8 poesia), *del* (8 poesia), *dell'* (2 poesia), *degli* (1 poesia), *dei* (1
prosa)

A: *alla/e* (11 poesia), *all'* (6 poesia), *al* (14 poesia), *ai* (1 poesia), *agli* (1 poesia)

DA: *dalla/e* (4 poesia), *dall'* (1 poesia), *dal* (5 poesia), *dagli/dagl'* (2 poesia)

IN: *nella/e* (5 poesia), *nel* (5 poesia), *nell'* (1 poesia), *nei* (1 poesia)

CON: *colla/e* (1 poesia), *col* (1 poesia)

SU: *sulla/e* (2 poesia)

PER: *per le/a* (2 poesia)

AB

DI: *della/e* (7 prosa, 10 poesia), *del* (3 prosa, 15 poesia), *dell'* (7 poesia), *degli* (4
poesia), *dei* (3 poesia);

A: *alla/e* (1 prosa, 9 poesia), *all'* (1 prosa, 2 poesia), *al* (2 prosa, 4 poesia), *ai* (1
prosa), *agli* (1 poesia);

DA: *dalla/e* (3 prosa, 4 poesie), *dall'* (8 poesia), *dal* (2 prosa, 3 poesia),
dagli/dagl' (2 poesia)

IN: *nella/e* (2 prosa, 3 poesia), *nel* (2 prosa, 2 poesia), *nell'* (5 poesia)

CON: *colla/e* (1 prosa, 5 poesia), *col* (1 poesia)

con la (1 prosa, 2 poesia)

SU: *sulla/e* (2 poesia), *sul* (1 prosa, 1 poesia), *sull'* (2 poesia);

PER: *pel* (2 poesia)

per le/a (4 poesia)

per l' (1 poesia)

1.5.2 *Forme concorrenti*

Fino/sino/insino

Vocabolari e grammatiche non fanno distinzioni tra le due forme *sino* e *fino*⁴⁴. Solo il Tommaseo-Bellini ne suggerisce un diverso utilizzo: «Né sarebbe male che, laddove intendesi dar più rilievo all'idea del fine o della fine, dicessi *Fino*; dove convenga che su questa idea si passi più leggiero per volgere il pensiero ad altra, *Sino*. Anche l'orecchio vuol la sua parte; e meglio suonerà *Sin le foglie, le femmine, i fichi*, che *Fino i fichi*, e sim.; meglio *Sudava fin sangue*, che *Sin sangue*». Nonostante questa precisione, la prosa del secondo Settecento accoglie indiscriminatamente entrambe le forme, mentre Gozzi in questo caso si differenzia dall'uso coevo⁴⁵; vediamo, infatti, come la forma *fino* sia completamente assente nel *corpus* a differenza, invece, delle forme *sino* e *insino* con una preferenza comunque maggiore per la prima variante di queste due:

⁴⁴ Corticelli 1745, 279 e 351.

⁴⁵ Patota 1987, 92 conferma questa promiscuità dai dati ricavati dai suoi spogli.

	FINO	SINO	INSINO
RC	/	6 in poesia / in prosa	2 in poesia / in prosa
T	/	1 in poesia / in prosa	/ in poesia / in prosa
DS	/	3 in poesia / in prosa	1 in poesia / in prosa
Z	/	4 in poesia / in prosa	/ in poesia / in prosa
AB	/	/ in poesia 3 in prosa	1 in poesia / in prosa

Tra/fra

«L'opposizione *tra/fra* è nel secondo Settecento diafasicamente, diastraticamente e diatopicamente neutra».⁴⁶ Nemmeno vocabolari e grammatiche fanno distinzioni tra queste due forme⁴⁷. In questo campo, infatti, nemmeno nelle *Fiabe* si nota una netta prevalenza di una forma sull'altra:

	TRA	FRA
RC	1 in poesia / in prosa	/ in poesia / in prosa
T	4 in poesia / in prosa	/ in poesia / in prosa
DS	/ in poesia 1 in prosa	1 in poesia / in prosa
Z	1 in poesia / in prosa	1 in poesia / in prosa
AB	1 in poesia / in prosa	4 in poesia / in prosa

⁴⁶ Patota 1987, 93.

⁴⁷ Corticelli 1745, pp 343-44 ne dà lo stesso significato: «*tra*, ch'è abbreviata da *intra*, e *fra* da *infra*, sono due preposizioni, che significano *in mezzo*, e vogliono l'accusativo».

1.6 Avverbi e congiunzioni

1.6.1 *Forme concorrenti*

Dove/ove

I vocabolari e le grammatiche, fino all'Ottocento, non fanno differenza tra le due forme, ritenendo normale il loro uso sia con funzione relativa sia con funzione interrogativa. Sarà solamente a metà Ottocento, invece, che si avrà la prevalenza di una forma sull'altra: il Tommaseo-Bellini osserva che «l'uso moderno ha fatto prevalere il *Dove* all'*Ove*».

Così, dunque, anche nelle *Fiabe* vediamo la presenza di entrambe le forme in prosa e in poesia: sia *dove* sia *ove* sono usati in entrambe le forme del testo senza far prevalere la forma *ove* in poesia, considerata solitamente appunto più tipica di questo genere. Anzi, si osserva in quest'autore come l'occorrenza di *dove* è numericamente superiore alla sua forma concorrente, così come si è detto sarà proprio a partire dall'Ottocento:

	DOVE	OVE
RC	/ in poesia 1 prosa	/ in poesia 2 in prosa
T	/ in poesia / in prosa	/ in poesia / in prosa
DS	5 in poesia 9 in prosa	5 in poesia / in prosa
Z	2 in poesia / in prosa	/ in poesia / in prosa
AB	/ in poesia / in prosa	/ in poesia / in prosa

Poscia e tosto.

Poscia in realtà compare solamente una volta all'interno del *corpus* [T I, 2] nonostante sia abbastanza frequente nella prosa coeva e nonostante la sua

permanenza nell'uso anche nel primo Ottocento⁴⁸. Caso differente è *tosto* la cui circolazione all'interno delle *Fiabe* è nettamente più frequente del primo: lo troviamo due volte in prosa in RC, due volte (uno in prosa e uno in poesia) in Z e due volte in poesia in AB:

Produciti *tosto*, e portati bene all'esame nell'esame; altrimenti... tu m'intendi... tu mi conosci... [RC I, 1];

Se innanzi al re palesi questo tuo vitalissimo amore... Se non lo fai scegliere in tuo favore... Sentimi... Andiamo *tosto*: non mi far dire di più. [RC I, 1];

Figlia, non ti scordare quanto ti dissi. / Mira, e non spaventarti. Miserabili, / *tosto* dalla città fuggite, e al campo / vi ricovrate, e al ciel grazie rendete. [Z I, 5];

O gran re! Gran re! Lasciate in grazia, ch'io vi bacio li piedi. Vado *tosto* a eseguire i vostri ordini di pietà. [Z I, 10];

Nulla, sorella; io ti guarisco *tosto* / da quest'amor. [AB I, 5];

Quel sasso a voi dinanzi raccogliete; / tornate alla città: là di rimpetto / alla reggia il scagliate, e di meschini / ricchi sarete *tosto*: a' gran perigli / Calmon chiamate; io sarò vostro amico. [AB I, 10].

Anco/anche

Un'attenzione particolare va rivolta alle due forme concorrenti *anco/anche*. Per nulla presente nelle *Fiabe* è la congiunzione *anco*, rispetto alla forma normale *anche* che, pur non ricorrendo in un numero chissà quanto elevato, si presenta comunque all'interno del *corpus*:

	PROSA	POESIA
RC	1	/
T	/	2
DS	/	/
Z	/	4
AB	/	2

⁴⁸ Patota 1987, 96 ne registra diversi esempi nell'Ortis e nell'Erostrato di Alessandro Verri, ma anche nei giornali parmensi e piemontesi (questo indica la non letterarietà dell'allotropo).

Così si legge riguardo la forma *anco*:

Nella prosa postrecentesca ci fu un'espansione della presenza di *anco*, che prima era solitamente limitata alle opere in versi: il Vocabolario della Crusca segnala che la forma fu «poco in uso nelle antiche prose migliori, frequente nelle poesie». ⁴⁹

Anche il Tommaseo-Bellini, come la Crusca, nota che *anco* nelle antiche prose è poco usato, a differenza di quanto avviene nelle moderne in cui, invece, è abbastanza frequente. Sorprende, dunque, la totale assenza di tale forma nel *corpus* delle *Fiabe* essendo Gozzi di stampo tradizionalista e anti-illuminista. In compenso, vediamo dalla tabella sopra riportata che in queste rappresentazioni teatrali la forma *anche* ricorre e si concentra soprattutto nelle parti in versi. La scelta, dunque, da parte di Gozzi, di non porre mai la forma *anco* potrebbe allora essere ricondotta alla medesima motivazione già esplicitata prima (a proposito della coppia *core/cuore*): anche questa volta, si può forse supporre che l'autore abbia preferito escludere l'allotropo *anco* proprio per il fatto di voler differenziare nettamente i diversi registri presenti nel testo. Se l'autore avesse riportato la forma *anco*, infatti, questa sarebbe stata troppo simile alla rispettiva forma veneziana *anca* che ricorre nelle parti di prosa dialettale due volte in RC, tre volte in T, due volte in Z e 2 volte in AB.

1.7 Il verbo

Altre oscillazioni si riscontrano, senza dubbio, nella flessione verbale, di cui grande è l'abbondanza nel Settecento di varianti in questo campo. In particolare, forme dell'imperfetto indicativo con labiodentale si alternano a quelle senza, abituali negli scrittori sia di prosa ma anche di lirica nei secoli seguenti sino all'Ottocento⁵⁰.

⁴⁹ Patota 1987, 97 e ss.

⁵⁰ Serianni 2009, 205 nella sua ricostruzione riporta numerose testimonianze, due delle quali sono: Corticelli 1745, 102: «*Avea, aveano* per *aveva, avevano* si dice, non solamente in verso, ma ancora frequentemente in prosa» e Patota 1987, 112: «Nella prosa del secondo Settecento, in alcuni verbi di largo uso, la forma d'imperfetto con diletguo della labiodentale è molto comune e diafasicamente neutra».

In Gozzi vediamo primeggiare le forme dell'imperfetto come *avea, facea, parea, chiedea, voleano* ecc. presenti soprattutto (ma non solo) nelle parti liriche, rispetto le varianti quali *voleva, gridava, dissuadeva, rispondeva* ecc. che si notano essere per lo più usate soprattutto nelle parti a soggetto e in quelle di prosa italiana, sebbene non sia esclusa la loro presenza anche nelle parti poetiche. Alcune testimonianze di tali forme con dileguo o meno presenti in prosa e in poesia sono le seguenti:

Cento volte / trattenni il genitori, che disperato uccidersi *volea*. [T I, 1];

Movemmo il passo / verso le porte, quando una gran schiera / di giuvenche, cavalle, agnelle, e capre / s'opposero all'entrar, non fiere in vista, / ma con pietosa forza, e industriosa, / *parea*, che c'impedissero l'entrata [Z I, 4];

E contro a' suoi / merti l'*avea* ottenuta in questa donna. [Z I, 9];

Io solo... io solo abbandonar l'amante / alla testa di pochi sbigottiti, / in periglio evidente, io sol *potea*, per salvare il mio re, serbargli il respiro [DS I, 8];

Ah che più di tutto nella mia circostanza temo la contrarietà di Tartaglia, il quale oltre all'ambizione, che ha sul concorrere della figliuola propria, mi guarda sempre con un occhio amoroso, e sospira; e questa mattina mi *persuadeva* a fingermi ammalata, acciò non m'esponessi nel gabinetto. [RC I, 3];

Il vecchio padre / or sugli omeri miei per alcun tempo, / or la *teneva* madre via portando, / seguivamo il viaggio. [T I, 1];

Poffar Bacco, che mai si *poteva* vedere di più? Uomini cattivi divenuti animali, femmine tristi divenute cavalle, e vacche, sono grazie, che Macometto dispensa in favore dei gran meriti di Vostra Maestà. [Z I, 5];

Gridando, che non può più soffrirla, che quando fu abbruciata, era una scellerata utile, e che se *doveva* risuscitare una minchiona, era meglio, che se ne restasse un carbone [AB I, 2].

Ancora un'altra questione concernente l'imperfetto indicativo è quella relativa l'uscita della 1^a persona singolare: come nella poesia e nella prosa coeva⁵¹, anche nelle *Fiabe* prevalgono senza ogni dubbio le forme etimologiche in *-a* (leggiamo solo in un caso *io ero* [T I, 1] e non *io era*) indifferentemente che si trovino in prosa o in poesia:

⁵¹ Patota 1987, 101 e ss ci dice che «il tipo *io avevo* è fortemente minoritario nella prosa del Secondo Settecento, mentre la tradizionale e letteraria desinenza in *-a* è usata costantemente» e ancora leggiamo in Serianni 2009, 203: «Di conserva con la prosa, la lingua poetica ha mantenuto assai il tipo etimologico in *-a*. Il tipo analogico in *-o* figura per tempo nella poesia giocosa o realistica, specie toscana, e si diffonde largamente dal medio Ottocento, di norma senza particolari implicazioni stilistiche».

Quella gioia, ch'io aveva di volere oggi per amore, o per forza in mia consorte! Ama il re [RC I, 2];

Co' sguardi suoi, / pareva, che penetrasse, ch'io non era / nato, qual apparia. [T I,1];

Io ben tra Carazani alcune fole / *udia* narrar. [T I,1];

Barbaro!... Oh Dio!... Fatal giuramento, / io pur trarti *dovea* da quelle labbra... [DS I, 10];

Qual cagion di mestizie! E così breve / gioia le nozze mie con Sinadabbo / dovranno aver? Per trentanove giorni / *doveva* esser contenta solamente? [Z I, 1];

Ah, giuro al cielo, / che, se *credeva* d'allevare due ingrati, / vi *lasciava* annegar nel fiume. [AB I, 4].

Nella casistica verbale è interessante porre l'accento anche sulle due forme del presente congiuntivo *siano/sieno*: infatti, in accordo con la preferenza che le grammatiche⁵² e l'uso le accordano, *sieno* è la forma più radicata nelle *Fiabe* di Gozzi; infatti, come si osserva dalla seguente tabella, non c'è nessuna occorrenza della forma *siano* né in prosa né in poesia:

	SIANO	SIENO
RC	/ in poesia / in prosa	/ in poesia 1 in prosa
T	/ in poesia / in prosa	1 in poesia / in prosa
DS	/ in poesia / in prosa	3 in prosa 3 in poesia
Z	/ in poesia / in prosa	1 in poesia / in prosa
AB	/ in poesia / in prosa	1 poesia / in prosa

Anche la presenza di forme meno regolari dei verbi come *averà*, *anderò*, *doverà* e *averemo*, *avereste*, ritenute in generale antiche e meno rigorose, è riconducibile ad una motivazione simile a quella precedente: infatti, troviamo queste forme epentetiche per lo più in prosa, parti che sono connotate da un registro medio e soprattutto in cui si vuole far risaltare chiaramente l'idea dell'ignoranza culturale

⁵² Corticelli 1745, 97 ammette solo *sieno*, e Patota 1987, 115 ci dice che il Foscolo adotta costantemente il tipo *sieno*.

e linguistica di determinati personaggi quali ministri di basso livello, salsicciai o servi che parlano adoperando queste varianti di influsso dialettale proprio perché appartenenti ad un ceto sociale minore rispetto a coloro come re, principi, maghi o fate ai quali Gozzi attribuisce un raffinato ed elegante parlare che al suo interno accoglie forme più regolari. Alcuni esempi di queste forme verbali meno regolari sono i seguenti:

Che col mio mezzo *doverà* essere punito un tradimento cagionato dal più terribile di quei due secreti, ch'io lasciai al re di Seredippo. [RC I, 1];

Ch'io me ne vado a mettere nella selva di Roncislappe Durandarte, il mago pappagallo, e poi riscuotendo i tanto bramati venti soldi *anderò* a farvi un brindisi all'osteria della Scimia all'onore di chi tanto merita, con pace, sanità, e allegrezza. [RC, I, 1];

Ch'io sono innamorata morta per Leandro. Io non *averò* forza di celare la mia passione dinanzi al re. [RC I, 2];

S'io scegliessi / per mia sposa, e morissi pria di voi, / vedovella lasciandovi, *avereste* / dolor di ciò? [RC I, 10];

Vederemo / le meraviglie di Calmon promesse. [AB I, 10].

Ancora un altro fenomeno interessante per l'ambito verbale sono sicuramente le oscillazioni tematiche del paradigma, le cui principali coppie oppositive sono *devo/deggio* e *vedo/veggio*: nello specifico, queste variazioni del presente indicativo le riscontro solamente per la 1^a persona singolare, mentre per le altre non trovo casi di questo genere ad eccezione di un solo *veggiam* che ho trovato in poesia nel RC alla scena sesta. Vediamo, dunque, come le prime persone singolari *deggio* e *veggio* siano utilizzate dall'autore sempre nelle parti in versi, mentre le forme *devo* e *vedo* (in questo caso tutte le persone del paradigma) siano, invece, usate sia in prosa sia in poesia.

Per quanto riguarda ancora la questione di queste oscillazioni tematiche, mi sembra opportuno sottolineare come in un autore tanto purista e tradizionalista quale il Gozzi afferma d'essere non si riscontri nessuna oscillazione del tipo *debbo*; infatti, se prendiamo in considerazione il modello di Bembo, che riflette bene l'uso trecentesco, leggiamo:

- 1 *debbo*
- 2 *dei, de'*
- 3 *dee, de', debbe* (solo nel verso)
- 3[^]pl. *debbono, deono*⁵³

Da questo modello vediamo come le forme *devo, devono*, siano totalmente assenti, mentre si riscontrano in Gozzi e già nella prosa del secondo Settecento⁵⁴, siano totalmente assenti. Dunque, da ciò si rivela una sorta di contraddizione nel nostro autore poiché si rifà solamente in parte al modello tradizionale del Bembo: infatti, alla 3[^] pers. sing. troviamo nelle parti poetiche delle *Fiabe* la forma *dee*, ma per quanto riguarda la 1[^] sing. e la 3[^] pl. non si nota nessuna forma del tipo *debbo* o *debbono* ma, anzi, il commediografo veneziano sembra, invece, adeguarsi all'uso suo contemporaneo delle forme con la labiodentale che, da quanto leggiamo, sappiamo poi divulgarsi ancor di più: «al diffondersi di *devo, devono* avrà contribuito l'uso del Manzoni, che nella quarantana sostituì le forme con -v- alle forme con -bb-»⁵⁵.

Un altro discorso concernente i verbi è quello riguardante il modo condizionale. In particolare, nel *corpus* si riscontrano per la 1[^] singolare attestazioni sia di condizionale con desinenza *-ia* (2 ricorrenze per altro uguali in poesia), sia con desinenza *-ei* (12 ricorrenze sia in prosa sia in poesia); eccone alcuni esempi:

Ma non *potria* degli uomini eloquenti / la più feconda lingua dispiegarvi / l'ambizion, la boria, i sentimenti / crudi, e perversi de suo core iniquo. [T I, 3];

Qui bisogna nascondersi per non essere scoperto; ma io mi sento venire una fame, che *divorerai* un bue. [DS I, 4]

Ah, ben mmi disse, / che invan m'*affannerei*. [DS I, 8];

S'io volessi / dirti di più, non *potrei* dirlo. [Z I, 4];

Se i nostri libricini filosofici / non avessimo letti, e fatti insieme / gli opportuni riflessi in sull'umana / natura, e la ragione, *starei* fresca. [AB I, 4];

Avrei cara la cena, il foco, il letto; [...] *avrei* dispetto / ad accettar quel beneficio [AB I, 9].

⁵³ Patota 2017, 67.

⁵⁴ Per i mutamenti che il paradigma subisce dalla Seconda metà del Settecento alla prima metà dell'ottocento si veda Patota 1987, 117 e ss.

⁵⁵ Patota 1987, 118.

Così come abbiamo visto per la 1^a singolare, anche per la 3^a singolare abbiamo condizionali con desinenza diversa: in *-ia* (6 ricorrenze in poesia) e in *-ebbe* (9 ricorrenze in poesia):

Meglio *saria* per voi fissar lo sguardo / nella faccia tremenda di Medusa. / Non vel permetterò. [T I, 3];

Quella persona certo, o *saria* donna, e quell'azion *faria* per me, che sono / maschio; o *sarebbe* uomo, e lo *farebbe* / per te, che donna sei. [AB I, 9];

Se il vero tu dicessi, / nol so negar, m'*increscerebbe* assai. [AB I, 9];

Tal dunque esser vorresti, e tal capisci, che l'uomo esser *dovrebbe*, e la ragione, / non schiava a' sensi, a te distinguer lascia / qual sia mal, qual sia ben. [AB I, 10];

Tal *diverrebbe* / ogni mortal, che contro al proprio amore, / principio d'ogni azione, oprar volesse. [AB I, 9].

Per la 3^a plurale non si riscontra nel *corpus* nessuna attestazione di condizionale con desinenza *-ono* e con desinenza *-ero*, mentre si riscontrano tre casi con la desinenza *-ieno* (3 ricorrenze in poesia):

Lo so, che grate / *sarieno* le mie nozze a innumerabili / donne viventi, eppur con tutto questo / forse tra quella innumerabil torma / esser, Clarice, on vorreste. [RC I, 8];

Ritiratevi, / e non vi fate svergognar qui in strada / dalle persone, che *potrien* passare, / colte, e spregiudicate. [AB I, 4];

Renzo, / ti dico il ver; la fame, il freddo, il sonno / mi *farieno* parer quella persona / adorabile affatto, e d'amor piena / più per noi, che per sé. [AB I, 9].

2. Lessico

Le *Fiabe* di Carlo Gozzi accolgono al loro interno un insieme variegato di lessemi derivanti da svariati settori, alcuni dei quali, tuttavia, possono presentarsi sia nelle parti in versi sia nelle parti in prosa. Infatti, se solitamente sono le parti in prosa ad accogliere al loro interno vocaboli anche di origine veneziana e di tono più colloquiale, in realtà pure nelle parti in versi, anche se più raramente, si possono trovare alcuni lessemi e/o espressioni di registro più basso. Tutto ciò denota dunque una lingua poetica di livello più elevato (rispetto a quella delle parti in

prosa) ma che non rimane del tutto impenetrabile al lessico non letterario. Proprio per questo particolare tipo di lingua con cui sono composti i lavori gozziani, non si può fare a meno di notare come le due tendenze, quella conservatrice e quella innovativa, investano soprattutto due specifici ambiti linguistici, quello lessicale e quello sintattico, divenendo così i più significativi per comprendere il modo di procedere e lavorare di Gozzi.

2.1 *Forme della tradizione poetica e letteraria*

Abbiamo detto che il lessico convoglia numerosi e svariati termini provenienti da svariati bacini, uno dei quali è proprio quello costituito da forme tipiche della tradizione poetica e letteraria. «Il Settecento ha ereditato dai secoli precedenti il canone che alla poesia convengano certi vocaboli diversi da quelli della prosa. *Alma, augello, etra, frale, guardo, ostro, prence, pria, rai, suora*, sono parole che vanno adoperate nel verso, a preferenza o addirittura a esclusione dei loro equivalenti prosastici»⁵⁶.

Anche nelle *Fiabe* parole tipiche del genere poetico sono presenti all'interno (senza escludere però la presenza simultanea della rispettiva forma prosastica che in alcuni casi talvolta addirittura primeggia su quella poetica); da tener in considerazione comunque che la presenza di forme quali *libertade, cittade* e simili è dovuta anche per questioni metriche. Alcune battute aventi al loro interno termini tipici della tradizione poetica e letteraria sono le seguenti:

Parmi / impossibil trovar donna, che dica / la verità dopo sì lungo esempio. [RC I, 7];

Pur, se a bastanza non ne avesse, io voglio / ch'ell'abbia intera *libertade* in dono. [RC I, 12];

Necessitade / di dar eredi al regno oggi mi sforza / a tentar di trovarla, e temo vana / la mia ricerca. [RC I, 12];

Ha quel *virtude*, / che al dir menzogne dalle donne ride, / scoprendo il loro interno. [RC I, 13];

Per non so qual funzione è la *cittade* / piena di forestier, né da alloggiarvi / potei trovar. [T I, 1];

Ma che, se i suoi tre enigmi non sciogliesse, / Altoum Can, per sacro giuramento / a' numi suoi, troncar farebbe il capo / al prence incauto, e mal capace a *sciorre* / gli enigmi della figlia. [T I, 1];

⁵⁶ Migliorini 1971, 525.

Dimmi, Barach; / là nel divano almen, *pria*⁵⁷ di morire; [T I, 2];
Qual stravaganza, e qual *temeritade*! [DS I, 8];
Alfin giurasti / sopra un altar, ricordati, giurasti / sopra un sacro altare a me dinanzi, / che la
negromanzia lasciata avresti, / riformati i costumi, e l'*alma* iniqua; [Z I, 8];
Solo in quest'oggi io seppi, che rinchiuso / stanno in questa tua reggia, e in dura forma, / due caste
donne, una a Zobeide *suora*⁵⁸, / l'altra cognata, a suo fratel consorte; [Z I, 8];
Quest'*Augello* / ti crede una civetta, e ti circonda. [AB I, 5];
Barbarina, sta forte, e lo sopprimi. / Io non mi reggo in piedi per la fame; / ma questa spiaggia
ignuda d'ogni bene, / quest'esser lungi dagli uomini perfidi, / che tutto fan per amor proprio, credi,
/ mi rinfranca lo *spirto*... [AB I, 9].

2.2 Latinismi

Tra i numerosi campi del lessico non mancano latinismi e parole derivate dal latino che, in un secolo in cui le correnti antitradizionaliste predominano, sono presenti comunque in un numero abbastanza cospicuo. La compagine di termini latini rilevati all'interno del *corpus*, a rigore, non dovrebbe essere considerata come facente parte della componente “alloglotta” alla stregua di altre lingue moderne, dal momento che tra italiano e latino esiste non solo una stretta affinità genetica (come accade anche con il francese), ma una filiazione mai interrotta. C'è da dire anche che, nel Settecento, parole di questo tipo erano considerate parti integranti della tradizione letteraria italiana essendo presenti già da molti secoli in numerosi scritti. Tuttavia, all'interno delle *Fiabe* spiccano parole che per l'aspetto fono-morfologico fanno ancora parte della lingua classica (tanto quanto prestiti integrali di lingue europee coeve):

Ecco ch'io vengo, miei riveriti padroni, a raccontarvi delle gran cose. Già sono in questo punto cinque anni, che giunse in questa città di Seredippo un gran mago astronomico, il quale possedeva la magia bianca, la *negra* [lat. *nigrum* per «nero»], la rossa, la verde, e credo anche la turchina; [RC I, 1];

⁵⁷ Per quanto riguarda la coppia *pria/prima*, nei versi del *corpus* ho contato più *prima* che *pria*: la seconda forma, infatti, ricorre 5 volte in poesia contro le 3 occorrenze della *pria*.

⁵⁸ Nei versi delle *Fiabe* troviamo anche la forma *sorella* (ritenuta solitamente più adatta alla prosa) che addirittura ricorre in un numero superiore alla forma *suora*: nel *corpus* leggiamo, infatti, un totale di 15 occorrenze di *sorella* contro le 3 sole occorrenze di *suora*.

Segreto *arcano* [lat. *arcanus* per «nascosto»] a me sol noto, e caro, / deh non m' abbandonar. [RC I, 7]

No cara figlia. / Son generali troppo i vostri detti. / Voglio saper di voi. Lo so, che grate / sarieno le mie nozze a innumerabili / donne viventi, eppur con tutto questo / forse tra quella innumerabil *torma* [lat. *tūrma* per «folla»] / esser, Clarice, non vorreste. E questo / ciò, che vi chiedo, e che saper intendo. [RC I, 8];

Signor, credo di sì, se dall'affetto, / ch'io sento al core, misurar si puote / ciò, eh' esser dee. Ma come mai *mescete* [lat. *miscēre* per «mescolare»] / il dolce coll'amaro di lugubri / ricerche, o re? Lusinghe... amor... angosce... / povero cor! [RC I, 12];

Or ben Clarice, / *Ite* [lat. *ire* per «andare»]; che tutto intesi. Io non lusingo. / Io non dispero alcuna. Or udiam l'altre. / Risolverò a suo tempo. [RC I, 8];

E *fia* [lat. *fieri*, antica forma di futuro del verbo *essere*] mai ver, che questa / abbia sicero il cor? [RC I, 12];

Quivi [lat. tardo *eccu(m) ibī* che equivale a «qui» o a «là»] intesi, / che 'l re Timur, genitor vostro, e voi / morti eravate nel conflitto. [...] Qui in Pechin giunsi, e *quivi* / sotto nome di Assan, in Persia nato, / a una vedova donna m'abbattei / d'oppression colma, sfortunata; ed io / coi miei consigli, e con alcune gemme, / che avea, vendendo in suo favor, lo stato dell'infelice raddrizzai. [T I, 1];

Ma perché mai lasciarlo esporre, amico, / nel divano al *cimento* [lat. *caementum* per «ostacolo»? [T I, 2];

Ciò detto, cento baci / impresse in questa maledetta effigie, / *poscia* [lat. *pōstea* per «dopo»] il suo collo espose, e vidi a un tratto / (orribil vista, che natura oppresse!) / sangue spruzzar, busto cadere, in mano / del ministro crudele il caro capo / del mio signor. [T I, 2];

Sì, Zemina, / so, che giurò Demogorgon, che, s'ella / passa il *canicolar* [ant. *caniculare*, lat. tardo *canicularis* per indicare l'inizio della canicola cioè l'entrata del sole nella costellazione del Cane maggiore] secondo giorno, / sin che tramonta il sol del corrente anno, / senz'esser maladetta dal suo sposo, / che mortal diverrà, come il marito, / poich'ella così vuole. [DS I, 1];

Tutte le *fiere* [lat. *fērus* per «feroce, crudele»], / e gli alberi, che vedi, e i duri sassi, / che miri in questa erema valle, furo / uomini, come tu. [DS I, 7];

Io non vidi giammai *menomo* [lat. *mīnimus* per «raro o minimamente»] segno / di magic'opra, e tu vorresti... Oh Dio... / Dimmi: il padre a che vien? [Z I, 4];

ma chiuso il labbro tengono per timor del *rio* [lat. *reus* per «colpevole, malvagio»] tiranno, / che troppo puote, e sa. [Z I, 4];

Beder si pentirà d'aver condotto / un esercito contro a Sinadabbo. / Certo avvertito fu, che le sue figlie *meco* [lat. *mēcum* per «con me»] son con la nuora. [Z I, 6];

Ch'io certo / mi pongo alla difesa, ma che prima, / che l'innocente sangue de' soldati si sparga, userò *seco* [lat. *sēcum* per «con sé»] ogni dolcezza / per riporlo a dover. [Z I, 6];

Uditi furo / dagli alti *numi* [lat. *numen* per «dei»], a quelli eran diretti; / a' *numi* gli commetto. [Z I, 8];

Quest'idea filosofica ci *pasca* [lat. *pascere* per «pascolare, nutrire»]. [AB I, 5];

Mente resisti; ahi, le gran cose intesi! / Prendiamo il cibo, e *preci* [lat. *prex precis* per «preghieria, supplica»] al ciel si mandino. [AB I, 7].

2.3 Toscanismi

Numerosi sono anche i toscanismi che si riscontrano nelle *Fiabe*: quelli che risaltano maggiormente sono ad esempio *maladire*, già usato in Dante, *taccherella* da *tacca* per “piccola macchia”, *moccina*, aggettivo che sta per “capriccioso” e che allo stesso tempo risulta essere una voce di area veneta che deriva da *moccio*, oppure anche la forma *frasconcelli* che sta per “giovani ramoscelli” e che simboleggia in questo caso instabilità e leggerezza, due caratteristiche che vengono attribuite ai due giovani fratelli Renzo e Barbarina della fiaba *Augellino belverde*. Un'altra forma toscana rilevante che troviamo nelle *Fiabe* è *dugento*; la presenza unica di tale forma nel *corpus* ci fa capire che Gozzi in questo caso ha voluto essere fedele a quanto la Crusca ammetteva⁵⁹; qui di seguito riporto una breve trattazione circa le varianti *duecento*, *duegento* e *dugento* in modo tale da aver chiara loro presenza e frequenza d'uso nei secoli:

Volendo tracciare una storia delle tre varianti *duecento*, *duegento* e *dugento*, occorrerà dire che *duecento* compare a Seicento inoltrato soprattutto in testi non toscani e non letterari e si diffonde largamente dall'Ottocento, tanto che si registrano spesso proteste contro il suo uso da parte dei puristi. L'archivio elettronico della letteratura italiana LIZ 4.0 (*Letteratura italiana Zanichelli* a cura di P. Stoppelli ed E. Picchi, Bologna, Zanichelli, 2001) consente infine di visualizzare (pur con i limiti imputabili ad alcune edizioni di testi usate per indicizzare) un'evoluzione storica interessante, perché *dugento* (e derivati) ha nove attestazioni nel Duecento, ma poi ben 86 nel Trecento, 41 nel Quattrocento e si arriva a 554 occorrenze nel secolo successivo, con una decrescita sensibile in seguito. Invece, *duecento* compare solo dal Trecento (16 attestazioni) ed è solo dal Settecento che le occorrenze superano la decina (esattamente sono 19) per raggiungere il

⁵⁹ Questa forma si trova anche nelle *Memorie inutili* di Gozzi e, sistematicamente nelle sue lettere (Tomasin 2009, 145). Si tenga a mente che un purista come Ugolini 1855 condanna ancora a metà Ottocento *duecento* sottolineando che *ducento* e *dugento* sono le uniche forme ammesse dalla Crusca.

tetto delle 165 nell'Ottocento.⁶⁰

Qui di seguito sono riportate le battute all'interno delle quali troviamo i toscanismi sopra citati:

Tu m'intendi... tu mi conosci... *moccina*... perché ricusi d'obbedirmi? [RC I, 2];

Hai, hai qualche *taccherella* [piccola macchia] secreta eh? [RC I, 2];

O *frasconcelli* [piccoli rami ancora senza foglie] / senza giudizio! [AB I, 4];

Ma / tu sai, che Farruscad deve giurare / di non mai *maladirla*, e poi spergiuro / dee *maladirla*, e allor fata rimane. [DS I, 1];

Ben lo so, ma che importa? Della folle / richiesta sua pagar dee qualche pena. / I *dugent*'anni passeranno,

e intanto / morassi il temerario sposo tuo, / e, passati due secoli, averemo / Cherestani compagna nostra ancora. [AB I, 1].

2.4 Francesismi

In generale nel Settecento, il prestigio della Francia e quindi l'adesione al sistema di valori francesi, sia sociali sia culturali, iniziò ad imporsi un po' in tutta Europa così come in Italia; si iniziarono a imitare l'abbigliamento civile e militare, le abitudini gastronomiche, i passatempi, la struttura e lo stile di arredamento e molto altro. Allo stesso modo, anche la lingua iniziò a risentire fedelmente le molteplici suggestioni della cultura e della vita francese, aprendosi ad accogliere, nonostante le opposizioni puristiche (ricordiamo l'Accademia della Crusca, dell'Arcadia e dei Grannelleschi), forestierismi sempre più numerosi non solo nel linguaggio letterario ma anche in quello usuale di conversazione (la presenza di molti di essi nei dialetti testimonia una penetrazione a tutti i livelli)⁶¹. Anche le *Fiabe* di Gozzi accolgono al loro interno, sia nelle parti in versi sia nelle parti in prosa, diversi forestierismi di origine francese; a tal proposito, però, è opportuno specificare che alcuni lessemi di origine francese sono indubbiamente da considerare parte integrante della tradizione letteraria italiana in quanto presenti

⁶⁰ Marzullo 2003.

⁶¹ Per maggiori approfondimenti concernenti gli specifici prestiti francesi accolti in italiano si rimanda a Dardi 1992, 41 e ss.

già da tantissimi secoli nella cultura italiana, a differenza, invece, di alcuni prestiti francesi che sono subentrati più tardi, intorno circa al Seicento soprattutto, e che possono quindi essere ritenuti forestierismi veri e propri. Ecco dunque esposti di seguito i forestierismi che più risaltano all'interno delle *Fiabe*, specificando per ognuna se si tratta di un gallicismo (presenti nella tradizione letteraria italiana già dal trecento) o di un francesismo adattato e subentrato quindi di recente (all'incirca dal XV secolo). In particolare, questi si riferiscono ai più svariati ambiti: alcuni si riferiscono alla moda come «arnese» che deriva da *herneis*, gallicismo che sta per “arnese” e che in passato era solito indicare “l’armatura o una parte di essa” mentre in questo caso e dal Settecento in generale indica un “abito”, termine la cui accezione troveremo ancora in Pascoli e Manzoni; oppure ancora nell’ambito della moda riscontriamo nelle *Fiabe* il termine «tuppé», adattamento dal francese *toupet*, indicante una “parrucca femminile”. Questo francesismo oscilla molto nel corso del Settecento prima di stabilizzarsi nella forma graficamente adattata *tupé*. Troviamo ancora nel *corpus* termini che si riferiscono a condizioni sociali come «prence» dal *prince*, gallicismo che sta per “principe” e che appartiene alla tradizione letteraria italiana in quanto presente già dal Quattrocento (Pulci), così come il termine «pulcella» da *pulcele*, gallicismo indicante “fanciulla” o “vergine”, anch’esso considerato tipico della tradizione letteraria italiana essendo usato già da Dante, Boccaccio fino a Pascoli in poi.

Interessante, invece, è il termine «gabinetto», che leggiamo per ben otto volte nel *Re cervo*. È un lessema adattato alla lingua italiana ma che deriva dal francese *cabinet* indicante il termine “cabina” ovvero la stanza destinata al lavoro privato o ai colloqui riservati nelle residenze di alti personaggi e funzionari. Questo termine entra in italiano con vari significati, di cui uno degli ultimi è proprio quello riguardante la sfera politica.

Di seguito ecco le battute dove si riscontrano i lessemi sopra esposti:

Che giunti in un bosco, lontano dalla città, trovarono una cerva bianca come la neve, tutta fornita di cordelle d’oro, di fiori, di gioie al collo, anella alle zampe, diamanti sul *tuppè*, ecc. [DS I, 2];

Non più, signor, non più... Poiché vi miro / in *arnese* reale, ogni miseria / lasciam da parte, e finalmente dire, / come fortuna un dì vi fu cortese. [T I, 1];

Credo, poich  tu 'l narri, quest'editto; ma certamente nessun *prence* stolto si sar  cimentato. [T I, 1];

S , Regina, Regina. Sai bene, che il Re Deramo, dopo avere interrogate duemila settecento e quarantotto donzelle, Principesse e Dame nel suo *gabinetto* secreto, io non so per qual diavolo, le ha ruscate tutte, e che son quattr'anni, ch'egli ha fissato di non pi  ammogliarsi. [RC I, 1];

Oh come mai, / Quando vedova fossi,   tal monarca / di primizie sol degno, avrei coraggio / d'esibirmi in isposa! Io son *pulcella*. [RC I, 10].

Alcuni prestiti semantici si possono riferire anche al vocabolario degli affetti e della buona educazione come l'uso tipico di *soffrire* per "sopportare" che scorgiamo nelle seguenti *Fiabe* sia in prosa sia in poesia:

Ragiono, / non per me, che al rifiuto sono esposta, / e *soffrir * 'l rifiuto, ma per tante / misere donne, che son fuori, e attendono / misere l'ingiuria loro. [RC I, 12];

O questa vita / infelice vo' perdere, o gran cose / v'attendete da me; che 'l cor non *soffre* / in si misero stato di vedervi. [T I, 1];

L'amorosa smania / di te mi piace, ed abbi forte il core per *sofferir* le pi  tremende cose. [DS I, 2];
So, che non hai / tanta costanza in cor da *sofferire* / quanto nascer vedrai nel vicin giorno; [DS I, 10];

Deh dimmi, al nuovo giorno, *soffrirai* / quanto nascer dovr ? [DS I, 10];

Gridando, che non pu  pi  *soffrirla*, che quando fu abbruciata, era una scellerata utile, e che se doveva risuscitare una minchiona, era meglio, che se ne restasse un carbone. [AB I, 2];

Soffrir  tutto / a costo della vita. [DS I, 10].

2.5 Linguaggio colloquiale

Modi di dire pi  informali sono in generale numerosi nelle parti in prosa, ma non solo, e apportano alla lingua scritta nozioni piuttosto vicine al parlato, che di rado erano espresse in letteratura. Nell'analisi delle *Fiabe* gozziane, infatti, si leggono molti vocaboli e modi di dire di tale registro, soprattutto nelle battute dialogiche in lingua veneziana, mentre altri, di matrice orale, li possiamo trovare sia nelle parti poetiche sia di prosa italiana. Troviamo, dunque, anche in queste ultime parti, locuzioni ed esclamazioni idiomatiche che introducono commenti come:

Io non so per qual diavolo, le ha ricsate tutte, e che son quattr'anni, ch'egli ha fissato di non più ammogliarsi. [RC I, 1];

Io ti strapperò le orecchie; ti taglierò il naso. Vieni, dico, e portati bene all'esame; altrimenti... [RC I, 1];

Che! Come! Pettegola! [RC I, 2];

Oh che matto! [RC I, 4];

Eh via, *stolto*, m'offendi. [T I, 3];

Ah, *meschinetta*, / non sai, dove tu sia. Tempo è, Zobeide, di cavarti d'error. [Z I, 4];

La *vecchia* crudelmente ti fece seppellire; [AB I, 7];

Stolto filosofastro, tu ragioni / col linguaggio degli empi, che a' difetti, / a' vizi lor, sprezzando la fattura / dell'eterno motore onnipossente [la creatura di Dio], / cercano scusa. [AB I, 10];

Leva il *grugno* da terra, *animal sozzo*, / mira il cielo, e le stelle, e il tuo pensiero / non allacciar qua giù tra i sensi, e il nulla. [AB I, 10].

Espressioni queste che si rivelano efficaci non solo perché mirate a creare un parlato familiare e informale in quei personaggi che rivestono ruoli medio-bassi all'interno delle *Fiabe*, ma soprattutto per regalare al testo quell'effetto di comicità che l'autore voleva ottenere e che altrimenti non sarebbe riuscito a raggiungere in modo così efficace. Non mancano, inoltre, come detto poco fa, lessemi di origine veneziana come quelli dei seguenti esempi:

Signora *frasca* [capricciosa], quando parlo, so quello che'io dico. [RC I, 2];

Ah ch'io sento la rabbia, l'invidia, l'ambizione, l'amore, la gelosia, il *canhero* qui nel ventricolo, che mi rodono, mi divorano! [RC I, 13];

Ch'è vecchia, *grima* [rugosa], ma regina. [AB I, 8].

Numerosissimi altri vocaboli di origine dialettale sono convogliati da Gozzi nelle battute della più tipica maschera veneziana, Pantalone, che, dialogando dunque sempre in dialetto veneziano, si esprime con svariati lessemi e locuzioni tipici del dialetto lagunare che saranno trattati più approfonditamente nei paragrafi successivi.

3. Sintassi e morfo-sintassi

Il secondo ambito che merita un particolare approfondimento è quello relativo alla sintassi. Generalmente quello di Gozzi si rivela un modo di scrivere semplice, fluido, connotato da una sintassi che non mira a complicare la struttura di base della frase sia nelle parti in prosa sia in quelle poetiche. Una sintassi, dunque, in generale paratattica che in molti casi sembra riprendere quella tipica francese dello *style coupé* e che nel Settecento predominava in numerosi scrittori.

3.1 Ordine sintattico della frase e fenomeni di ordine

Per quanto riguarda l'ordine sintattico degli elementi in una frase, la costruzione classicheggiante che prevede l'anteposizione dell'oggetto al verbo è in genere piuttosto rara nel Settecento⁶² e questo molto probabilmente per la pressione dovuta dall'ordine diretto della lingua francese. Grazie all'influenza della lingua d'oltralpe, dunque, la frase lineare tende adesso a sostituire quella subordinata della tradizione: in passato, l'ordine delle parole era ricco d'inversioni, regolato in un ampio giro preferibilmente chiuso da un verbo, su imitazioni di modelli latini, mentre ora ai periodi lunghi e complessi (perché ricchi di subordinate) si preferiscono periodi brevi e spezzati. Così, anche nelle *Fiabe* prevale tendenzialmente l'ordine paratattico; infatti, solamente in alcune loro parti (soprattutto poetiche) si possono ancora scorgere alcune particolarità classicheggianti quali inversioni o anteposizioni. In primo luogo, se «normalmente aggettivi di colore, di forma, locativi, denotanti proprietà fisiche, relazione, nazionalità sono collocati a destra del determinante»⁶³, nel *corpus* sotto esame vediamo, invece, come numerose volte aggettivi di tale tipologia vengano anteposti al sostantivo cui si riferiscono:

Si chiamava il grande Durandarte, ed io sono stato suo *fedel servo* [RC I, 1];

Oh vile! *Indegna figlia* di Tartaglia tremendo! [RC I, 2];

⁶² Patota 1987, 127 lo conferma sempre tramite i dati ricavati dagli spogli analizzati.

⁶³ Patota 1987, 128.

Che dirà alla *Maestà Sua* di non fargli quel torto. [RC I, 5];
De' Carazani al re fummo, ed in corte / nei più bassi servigi m'adattai / per sostenere i genitori. [T I, 1];
 O maledetto / *diabolico ritratto*, qui rimanti calpestato nel fango. [T I, 2];
 Morto / è *l'infelice padre* vostro. [DS I, 8];
 Ma qual regno! Qual re! L'un forse d'altri, / altro suddito inetto, anzi in catene / di *abbominevol femmina* somnesso, / che di padre defunto, di sorella, / di trucidati sudditi, di regno più non si cura, e del suo mal si pasce. [DS I, 8];
 Il padre tuo non viene amico a queste rive; viene / *implacabil nimico*, e vuol la morte / di Sinadabbo, tuo sposo. [Z I, 4];
 Per or ti basti / saper, che tu opra del tiranno giugnesti in Samandal; che 'l *nuovo giorno* / è il quarantesmo delle nozze tue. [Z I, 4];
 Rispetto i numi, / e so eseguire i *giuramenti miei*. [Z I, 8];
 Io non vel nego, / saria questo per noi barbaro punto; / se i nostri libriccini filosofici / non avessimo letti, e fatti insieme gli opportuni riflessi in sull'*umana / natura*, e la ragione, starei fresca. [AB I, 4];
 Perché mi vivo ancor dopo sì lungo / tempo, sepolta in quest'*orrida fossa* / dove tante immondizie, e sì fetenti / colano sempre? [AB I, 6].

In secondo luogo, notiamo che il rapporto tra i vari costituenti della frase è talvolta alterato da giochi e figure retoriche che sono poste acutamente dall'autore e che sono esclusivi delle parti poetiche poiché hanno lo scopo di innalzare il tono del testo concedendo più eleganza a quelle parti che voleva far avvicinare al genere tragico. L'esigenza di elevare il tono del dialogo, infatti, induce di solito i tragediografi in generale a ricorrere a costrutti estranei all'uso prosastico. Notiamo quindi l'abbondanza di figure retoriche⁶⁴ che si colgono nel testo e in particolare quelle che investono la sintassi:

Chiasmi (anche doppi):

Signor mio, / mio re, di tal bontade vi ringrazio, / e sol, perché deggio ubbidirvi, io siedo. [RC I, 8];
Trattenermi volean, volean seguirmi; / el cielo non voglia, che di là partiti / sieno per caldo amor dietro al loro figlio. [T I, 1];

⁶⁴ Per un maggior approfondimento relativo all'analisi degli *enjambements* 'retorici', suddivisa secondo le categorie classiche dell'inversione, della dilatazione e delle figure di corrispondenza, si rimanda al testo di Zanon 2009, 63 ss e relative bibliografie.

Bocca, *rubini ardenti, bianche perle*. / Più non rivedrò! Chi mi v'ha tolto? [DS I, 3]

Figli perduti, *anime mie, mio sangue*! [DS I, 3];

E dall'orrida bocca schifa *bava / velenosa spargendo, e strascinando / squamoso ventre*. (Doppio chiasmo) [DS I, 7].

Iperbati:

Ah più non mi risponde! Indegno sono, / abbandonato, disperato, solo / qui senz'alcun compagno, ognun mi lascia, / ed *i ministri miei* tra cibi, e il vino / *allegri goderan*. [DS I,5];

Quanti prodigi ha 'l ciel contro a' miei merti / in questo regno *dimostrati*! [Z I, 5];

Eccoci dunque sciolti / da obbedienza, e soggezion; ed ecco / il desiderio tronco della morte / dei genitor, per rimaner eredi / della lor facoltà, *per appagare* / delle umane insaziabili passioni / *i trasporti infiniti*. [AB I, 5].

Inversioni *minime* e sintagmatiche (quest'ultime segnalate con la sottolineatura):

Sposa scegliere io deggio, e ben sareste / degna di me. [RC I, 8];

Di voi sapere io voglio. [RC I, 8];

Son io, signore, / di Brighella la suora. [RC I, 10];

Ministri entrate: / scelta ho sposa alla fine. [RC I, 12];

Di terreni tesori io non mi curo. [Z I, 8].

Sempre riguardante l'ordine degli elementi nella frase in questo secolo, mi sembra altrettanto interessante riportare anche la posizione che assumono taluni avverbi presenti nei testi, in particolare *poscia* e *tosto* di cui abbiamo parlato in precedenza (§1.6). Infatti questi avverbi, a differenza degli aggettivi sopra riportati, risultano sempre collocati dopo il verbo.

3.2 Superlativo relativo

Un particolare fenomeno, divenuto uno delle firme più chiare del debito morfosintattico che l'italiano contrae dalla lingua francese, tra il XVII e il XVIII secolo, di cui è particolare la presenza nelle *Fiabe* gozziane – essendo il loro

autore più conservatore che innovatore – è quello costituito dai casi di superlativo relativo con doppio articolo. Eccone un esempio:

Il tuo nome è uscito primo, e conviene prodursi alla sua interrogazione. Egli mi vuole tutto il suo bene; tu sei mia figliola; non sei l'orco e se ti porterai bene nell'esame, sono certo, che oggi tu sei regina, e ch'io son *l'uomo il più risplendente* di questo mondo [RC I, 2].

4. *Fenomeni linguistici e stilemi tipici della scrittura teatrale in versi*

La difficoltà degli autori teatrali degli ultimi secoli era quella di definire e trovare uno strumento linguistico che potesse da un lato richiamare il genere classico e dall'altro avvicinarsi il più possibile ad una lingua naturale e poco artificiale.

A tal proposito, iniziarono così ad essere selezionati solamente determinati fenomeni linguistici, tipici della tradizione poetica petrarchesca e dantesca, prendendo tra questi quelli che più sembravano avvicinarsi alla lingua parlata. Questi stilemi che meglio identificano la scrittura teatrale (tragica ma non solo) si riscontrano abbastanza di frequente anche nei lavori teatrali di Gozzi. Sempre basandoci sui medesimi atti delle *Fiabe* fin ora presi a campione, si coglie l'occasione di illustrarne alcuni più nel dettaglio.

Esemplari, a questo proposito, sono le *frasi ottative*, le *deprecationes*, le *exclamationes*, le *apostrofi esclamative*, le *interiezioni* di cui alcuni esempi sono:

Cielo! Come m'astringe! [RC I, 8];

Padre crudele, ah tu mi vuoi bugiarda! [RC I, 8];

Ah...! Ah...! Tiranno, e quale / dimanda è questa! [RC I, 10];

Ah, caro ordigno, che piacere è questo, / che mi dai col tuo riso! Oh maritati, / oh padri, ed oh serventi, qual ventura / sarebbe a voi l'aver simile ordigno / tutti ne' vostri alberghi: e le sorelle, / e le mogli, e le amate interrogando, saper de' lor interni! [RC I, 11];

Misero me! Qual infortunio è questo! [T I, 3];

Per pietà... caro figlio... oh Dio...! [T I, 3];

Oimè! Che sento! [T I, 4];

Guance di rose, e gigli, ahi chi v'invola! [DS I, 3];

Oh Dio! Che sento mai! [DS I, 7];

Ma che vidi mai! / Qual meraviglia! [DS I, 7];

Ah caro genitore. Io dunque fui / morte del mio padre! Cielo, che sento! [DS I, 8];
 Oh, qual tormento...! / Oh qual mente agitata! [DS I, 9];
 Cherestani, / quale destin!... Qual decreto!... O stella!... Dimmi / m'ha condannato... te
 condanna... Oh misero! [DS I, 10];
 E prestar fede / devo a tai sogni! [Z I, 4];
 Quanti prodigi ha 'l ciel contro a' miei meriti / in questo regno dimostrati! [Z I, 5];
 Che re pio! Che bell'alma! Oh sono rari! [Z I, 7];
 O scellerati! O cieche donne! O amore. [Z, I 9];
 O dei Tarocchi misera regina! O Tartaglia felice! O Renzo, o Barbarina! [AB I, 1];
 Che dimande son queste! [AB I, 4];
 O di Concul figliuola, / miserabil Ninetta! [AB I, 6];
 Mente, resisti; ahi, le gran cose intesi! [AB I, 7].

Sono riscontrabili poi, essendo tipiche del genere tragico, anche le cosiddette *sticomitie* ossia «il susseguirsi di numerose battute, ciascuna di un verso, pronunciate da due interlocutori»⁶⁵. In particolare, l'utilizzo e la ripresa di questo stilema sono giustificati dalla sua capacità di rendere più movimentato il dialogo scenico: il verso a gradino, come si potrà notare a breve, ha lo scopo di aumentare la velocità e il ritmo dello scambio dialogico, oltre ad innalzare allo stesso tempo la *suspense* del momento. Esempari a tal proposito sono i seguenti scambi di battute:

CALAF

Barach.

BARACH Signor...

CALAF Tu qui!

BARACH Voi qui! Voi vivo! [T I, 1]

SINADAB Serva.

SMERALDINA Signor.

SINADAB Dov'è Zobeide? [Z I, 7]

Altro stilema tipico della lingua teatrale costante e peculiare che prese piede soprattutto nel melodramma, nella poesia e nella tragedia a partire dal Settecento e che si trova anche all'interno delle *Fiabe* di Gozzi è il cosiddetto *imperativo*

⁶⁵ Sorella 1993, 753 ss.

tragico con proclisi del pronome che si rivela essere un tratto caratterizzante delle sole parti in versi. Alcuni esempi sono:

Come! Non *m'offendete*. [RC I, 13];

Datti pace. / Filosofia *t'assista*. [T I, 2];

Per pietà... caro figlio... oh Dio! Consorte / vieni... *m'assisti*... questa a me diletta / persona
espor si vuole a scior gli enigmi / di Turandot crudele. [T I, 3];

Fa, che di bocca quanto sai non *t'esca*, / a lui non chieder la cagion dei pianti, / amalo ancora; [Z I, 4].

L'esigenza di elevare il tono del dialogo induceva spesso gli autori teatrali a ricorrere con una frequenza maggiore rispetto ai lirici a costrutti solitamente estranei all'uso prosastico. In particolare, i *fenomeni di accumulo* quali *reduplicatio*, *iterationes*, *tricola* e tanti altri erano usati moltissimo da tragediografi quali il Trissino, l'Alfieri e il Maffei che miravano a simulare un parlato "emotivo" utilizzando proprio tali fenomeni.

Questi furono altrettanto usati da Gozzi seppur in una misura inferiore visto che le sue non erano rappresentazioni sceniche di stampo esclusivamente tragico come, invece, lo erano quelle degli autori sopra citati.

Per questo motivo, tra i vari *fenomeni di accumulo* esistenti, quelli che si possono notare più in specifico in Gozzi sono:

*Tricola*⁶⁶:

Ma come mai mescete / il dolce coll'amaro di lugubri / ricerche, o re? *Lusinghe... amore... angosce...* / povero cor! [RC I, 12];

Invano tenti spaventarmi. Care, / *rosate guance, amabil pupille, / ridenti labbra!* [T I, 3];

D'un'alma *grande, generosa, altera*, / della più bella principessa, e cara, / che il sol vedesse, da
che il mondo irragia. [DS I, 3];

Tutte le *fiere*, / e gli *alberi*, che vedi, e i *duri sassi*, / che miri in questa erema valle, furo / uomini,
come tu. *L'ingorda maga, / lasciva, infame*, poiché amanti gli ebbe, / che saziare ha l'avide sue
brame, / l'un dopo l'altro *in fiera, in pianta, in sasso* / gli ha trasformati, e gemono rinchiusi. [DS I, 7];

⁶⁶ Si noti la spinta anticlassica - che dovrebbe essere insolita in un autore purista come Gozzi - nel far cadere il *tricolon* al verso successivo.

La forma d'uomo in spaventevol drago / sarà cambiata, e fuor dagli occhi fiamme, / e dall'orrida bocca schifa bava / velenosa spargendo, e strascinando / *squamoso ventre, sucido, e deforme*, / andrai per il deserto, inaridendo, / ovunque passerai. L'erbe, e il terreno, con urla orrende, e a te spavento / invan ti lagnerai di tua sventura. [DS I, 7];

Sappi, Zobeide, / che Sinadabbo è un negromante iniquo, la più *sozza, crudel, diabolic'* alma, / che 'l sol vedesse mai. [Z I, 4];

Vostra Maestà non ha mancato mai certo, né di *buon'esempio*, né di *pietà*, né di *ammonizioni*. [Z I, 5];

A chi si muor di *febbre, o fame, o sete* [AB I, 4];

Avrei cara *la cena, il foco, il letto*; / ma, quando riflettessi alla persona / che solo per piacere a sé medesima / ci darebbe alloggio, avrei dispetto / ad accettar quel beneficio. [AB I, 9];

Renzo, / ti dico il ver; *la fame, il freddo, il sonno* / mi farieno parer quella persona / adorabile affatto, e d'amor piena / più per noi, che per sé. [AB I, 9];

Renzo, *la fame, il freddo, e la stanchezza* / hanno in me tal vigore, che agli occhi miei / ti dipingono un pazzo, ed un fanatico, / e pieno d'amor proprio più degli altri. [AB I, 9];

Celeste forza / è amor proprio nell'uom, ma il proprio amore / nessun più sente di colui, che, oprando / colla *compassion*, colla *virtude*, colla *pietà*, felice, eterna vita, sé nell'origin sua, nel centro suo, / amando, a sé procura, e si compiace nella virtù, che gli empì tuoi maestri / fanatismo chiamar per propria scusa. [AB I, 10];

Calmon, sorella, ci ha lasciati orfani, / pieni di *fame*, e *freddo*, e di *paura*, / e con un sasso nelle mani. Oh caro! [AB I, 10].

Si noti in questo caso la particolare scelta anticlassica da parte di Gozzi nel non far corrispondere il *tricolon* all'interno di un unico verso ma di farlo cadere spesso al verso successivo. Questa spinta anticlassica risulta interessante proprio perché insita in un autore purista e difensore della tradizione letteraria italiana quale Gozzi si definisce.

Enumerationes:

Come poss'io dimenticarmi, amico, / *tanto amor, tanta tenerezza, tante beneficenze*, e *spasmi*? [DS I, 3];

Stupri, pianti, rovine, e sangue sparso, / che de' sudditi vostri allaga il piano, / sono i trofei d'un principe accanto, / che in lunga inerzia, in scellerate trame / di una vil maga, in odio a' numi eterni, / vive sepolto, sozzo, e al cielo a schifo. [DS I, 8];

Movemmo il passo / verso le porte, quando una gran schiera / di *giuvenche, cavalle, agnelle, e capre* / s'opposero all'entrar, non fiere in vista, / ma con pietosa forza in vista, e industriosa, / pareva, che c'impedissero l'entrata. [Z I, 4];

Confusa, irresoluta, / piena d'orror, d'amor, d'angoscia estrema / seguio i tuoi detti, e come... al cielo è noto. [Z I, 4];

Se dai tremendi pomi, che cantano, / dall'acque d'oro, che suonano, e ballano, / dai re fatati pennuti, che parlano, / Tartagliona, non sei difesa / per quella forza non unquanco intesa, / hai contrari simulacri / *solidi, fluvidi, alcalici, ed acri*; [AB I, 1];

Poss'esser *tagliata, strangolata, / tagliata a pezzi, ed arsa* un'altra volta. [AB I, 4];

E per lo men farebbe quest'azione / per fanatismo, e per amor di gloria, / e perché si dicesse: «quella è *grande, / generosa, magnanima, ospitale, / adorabil, benefica*.» [AB I, 9];

Vidi, o mi parve / farneticando di veder, ragione / schiava de' sensi, e colla mente ardita / generalmente *avara, traditrice, / perversa, ingrata*, tutta per se stessa, nulla per gli altri. [AB I, 10];

So, che vergogna / ti prenderà, che la tua lingua, mossa / dall'amor proprio, tenterà ogni via / di giustificazion, per farti credere *leale, liberal, pietoso, umano*, / che natura in te parla, e il male abborre. [AB I, 10].

Iterationes:

Oh maritati, / *oh* padri, ed *oh* serventi, qual ventura / sarebbe a voi l'aver simile ordigno / tutti ne' vostri alberghi [...] [RC I, 11];

E, quantunqu'è possente, *e* superasse / tutti gli assalitori, egli è pur vecchio, / *e* un giorno con parole risolte, / *e* con riflessi alfin disse alla figlia: / «O pensa a prender sposo, o suggerisci, / com'io posso troncar le guerre al regno [...]» [T I, 1];

La più amabil fata, la più cara /, *la più* bella fra noi. Perdiam, Farzana, / *il più* bel fregio del congresso nostro. [DS I, 1];

Tenero amante / è *troppo* Sinadabbo; è *troppo* umano; *troppo* è pio nell'oprar. [Z I, 4];

Se mai nessun più aiuto, che s'annega, / *se mai* vesto nessuno, ch'abbia freddo, / *se mai* più faccio un soldo d'elemosina [...] [AB I, 4];

Amor proprio, / fracido *sempre* in mezzo, *sempre, sempre*. [AB I, 9].

Tipiche del linguaggio in versi sono, inoltre, le numerose *interrogative*, frequenti sia nei dialoghi sia nei monologhi che si estendono in modo omogeneo in tutti i testi. Nello specifico, in questo *corpus* sono maggiormente presenti due tipologie di frasi interrogative:

Retoriche (enunciate senza la pretesa di una risposta):

Belle chiome, ove siete? Io v'ho perdute. [DS I, 3]

Ah quali delizie? / Quai gioie mai? Diaboliche illusioni. [DS I, 9];

A Sinadabbo sposa / mi facesti, e regina in questo regno. / Ma che giova il narrarti ciò, che sai / meglio, ch'io non lo so? [Z I, 4];

Quanto tempo è, ministri, ch'io mi lagno / de' corrotti costumi, e de' sfrenati / error di questo popolo? Ch'io prego / Calenderi, Dervis, Fachir, Papassi / a minacciar nelle moschee castighi, / per raffrenar le colpe? [Z I, 5];

Quai barbari secreti, e quai menzogne? / No, crederti non posso. Tu procuri / d'avvelenarmi il core, e, come tanti / seminatori di discordie, brami, / e ti pasci di stragi, e di rovine. [Z I, 9];

No, non lo siete. Avete intese / già le vostre vicende; ma che serve? / V'ho allattati, allevati come figli; / non dovete staccarvi dal mio seno. [AB I, 4];

Oh frasconcelli / senza giudizio! Che parlar è il vostro? / Che amor proprio? Che ragione umana? / Che società? Che leggi? Chi v'insegna a pensare, e a parlar in questa forma, ragazzi matti? [AB I, 4];

Qual pro, Renzo, qual pro, ridur se stesso / a sospettar di tutti, e l'eloquenza / tutta adoprare a suader le genti, / che per se stesso necessariamente / pessimo è ogni uomo, e che ragion soggetta / è degli umani sensi? Altro non vinci, / che sospetti destare in fra i viventi, / abborrimento l'un per l'altro, noia, / nimicizia perpetua. [AB I, 10].

Egocentriche (poste soprattutto nel momento in cui un personaggio esprime un'incertezza o un'ansia):

La figlia di Tartaglia, / che m'è sì caro, perché mai dovrebbe / non meritare le nozze mie? [RC I, 8];
E qual giustizia ha, sire, / l'obbligar le infelici, meschinelle, / povere figlie a forza a esporsi in questa / stanza secreta, ed alla concorrenza, / d'esser spose d'un re, nate in umile / stato, e sì disugual, perché la mente debile si lusinghi, e ricsata / poi sen vada piangendo, di vergogna / carca, e dolor di non piacervi, e forse / ricsata a ragion per poco merito? [RC I, 12];

E pur non ride / il simulacro. E fia mai ver, che questa / abbia sincero il cor? [RC I, 12];

Di chi degg'io temer? D'un, che s'è reso / inutil a se stesso? Che abbandona / i sudditi vilmente? I suoi più cari / sotto a barbare stragi? [DS I, 8];

Misera! Che sarà? Quale sventura / sta sopra al capo mio? [Z I, 2];

Io son fuori di me; che creder? / Lo sposo il Calender mi fa sospetto, / Abdalac dello sposo vuole, ch'io tremi. / Misera! Che farò? [Z I, 9];

Perché mai vivo ancor dopo sì lungo / tempo, sepolta in quest'orrida fossa / dove tante immondizie, e sì fetenti / colano sempre? O di Concul figliuola, miserabil Ninetta! [AB I, 6].

Analisi lessicale delle parti in prosa veneziana

La visione di Gozzi riguardante la lingua abbiamo visto essere sicuramente conservatrice e tradizionalista più che aperta alle innovazioni del suo secolo ma è utile comunque tenere conto del fatto che questa sua «prospettiva purista, intransigente nella difesa dell'italiano letterario e nel richiamo della tradizione toscaneggiante, non implica un completo disinteresse nei confronti del dialetto»⁶⁷. Se per gli aspetti linguistici delle parti di prosa italiana e di quelle poetiche avevamo nelle *Fiabe* numerosi personaggi, soprattutto di stampo fiabesco, cui far riferimento e menzione, ora, invece, per quanto riguarda l'uso del dialetto veneziano sempre all'interno di queste rappresentazioni teatrali, faremo affidamento quasi esclusivamente alle battute dialogiche della più tipica maschera veneziana ovvero Pantalone. Dalle tabelle studiate e discusse del secondo capitolo, emerge che tale personaggio parla sempre e solo utilizzando il dialetto veneziano. Sono rari i casi in cui si esprime tramite una forma e un lessico più elevato e questo avviene solamente quando veste le parti di un finto sacerdote-indovino che, per questo motivo, esige un linguaggio elevato tanto quanto il ceto sociale religioso richiede. L'analisi verterà dunque soprattutto sul lessico di Pantalone perché intriso di numerose sfumature e locuzioni ma talvolta anche di Brighella (altra maschera parlante in dialetto veneziano in determinate *Fiabe* e che si esprime anch'essa in versi solamente in rare occasioni che sono peraltro simili a quelle di Pantalone). Le espressioni metaforiche o figurate che ricorrono spesso in questi personaggi di origine dialettale rispondono all'esigenza di animare la lingua con immagini vivide e di iniettarvi la necessaria dose d'ironia e freschezza colloquiale tra i personaggi al fine di ovviare al rischio di leziosaggine o di artificialità. Le molte espressioni che infarciscono i testi sono utili allo scrittore per avvicinarsi il più possibile ad un modo di scrivere che fosse spontaneo o di certo non gravato da vezzi letterari. Per questo motivo si può dire che i modi dialettali costituiscono una valida scappatoia per avvicinare il testo ad un tono più conversevole e informale.

⁶⁷ Tomasin 2010, 115.

Il materiale delle *Fiabe* adoperato per questo esame linguistico è stato raccolto prendendo in considerazione questa volta interamente le cinque *Fiabe* (e non solo i primi atti) in modo tale da aver un più ampio campo d'indagine poiché le battute in dialetto veneziano ricorrono in un numero inferiore rispetto a quelle in lingua italiana. In precedenza sono già stati condotti studi sul linguaggio di Pantalone, lavori che vertono essenzialmente sul modo di esprimersi del Pantalone pregoldoniano e goldoniano⁶⁸. Ho preso tali riflessioni come spunto per condurre un'analisi in parte simile che vede però questa volta come punto d'interesse il Pantalone gozziano. Gli aspetti linguistici della maschera veneziana che si presentano in queste rappresentazioni teatrali di Gozzi sono variegati e soprattutto va tenuto in considerazione il fatto che rispecchiano alcuni suoi lati caratteriali.

1. Linguaggio affettivo

1.1 Epiteti affettivi

Questo tipo di linguaggio conferisce alla maschera veneziana un'idea di figura amorosa e buona quale può essere un padre, un fratello o addirittura un amico, togliendo di conseguenza quell'immagine di maschera fissa e stereotipata che la tradizione precedente invece voleva. Così, dunque, molti sono i termini affettivi adoperati da Pantalone in questa sua nuova accezione, mentre risultano i più usuali e frequenti quelli legati alla sfera familiare quali *fia*, *suora*, *pare*, *fradello* accompagnati spesso da aggettivi affettuosi come *amato*, *caro* o *povero*.

In seguito eccone alcuni esempi:

No se sa gnente, *cara fia mia*, no se sa gnente. [RC I, 3];

Basta; el nostro re me farà una grazia de lassarme do ore a quattr'occhi con ti, tanto, che te possa dar qualche ricordo, farte un'ammonizion da *bon vecchio*, da *bon pare*; ma me par ancora impossibile. [RC I, 13];

Mi no go più testa; el cervello me boge. *Cara altezza*, a tor suso ste solane tutto el dì, chiaperemo una rescaldazion de rene, un mal maligno, le petecchie. [DS I, 3];

⁶⁸ Spezzani 1962.

Caro fio, caro fio, desmentegheve sta sorte de amori. [DS I, 3];
 I giera i più *cari coccoli*, el mio sol divertimento. [DS I, 3];
 Quella puttella po, quella Rezia, *cara culia*, la gera la gran cara cossa: me par de vedermeli sempre intorno a zogatolar, e de sentirme a chiamar nono. [DS I, 3];
Oh povero Pantalon! Mo la vada, dove che la vol, che per adesso mi no go più fià de seguitarla. [DS I, 3];
 Mo i totani! Se el prencipe lo vede, la fortagia xe fatta. Che secreti ga el visir, *caro fradello?* [DS I, 4];
 Ah, *cara vita mia...* vorave, se podesse... [Z I, 3].

L'affetto della maschera veneziana si manifesta con maggior forza e in modo ancor più pregnante in espressioni e/o metafore come quelle che seguono:

Oh el te recusa de seguro; ma, *care vissere*, se me son buttà in zenocchion, l'ho pregà, l'ho sconzurà, perché el te despensasse da sta comparsa. [RC I, 3];
Oh poveretto mi, cossa sentio! [RC I, 3];
 Altezza, *care viscere*, no la se ricorda la brutta burla fatta dalla striga Dilnovaz al re de Tebet? [DS I, 3];
 No bisognaria, che ghe pensasse, perché me sento *spezzar le viscere*. [DS I, 3];
 Oh squartada, squartada! Oh che mare [madre]! *Povere le mie raise!* [Z II, 5].

1.2 Verbi e locuzioni affettive

La bontà d'animo e l'affetto di Pantalone emergono anche tramite l'utilizzo di verbi e locuzioni aventi una coloritura prettamente sentimentale e sdolcinata:

Me *schiodda el cuor*, Anzola, me *schiodda el cuor*. [RC I, 3];
 Se' là, che parè un fior; *me fe' peccà*. *Varenta al ben, che ve vogio*, che ve ostinè, fazzo più conto d'un ravenello del gobbo ortolan, che della vostra testa. [T II, 3];
 Certo che quelli m'ha *portà via el cuor* anca a mi. [DS I, 3];
 La scusa... Tartagia, scusè... *Son ingroppà el cuor...* Oimè... [DS I, 4];
 Maestà, el cielo sa, quanto rimorso, quanto *strazzamento de cuor*, che provo. [DS III, 1];
 La se *reconcilia* con la siora madre. [AB IV, 7];
Me fe peccà; ma no ve posso dir gnente, no ve posso dir gnente. [Z I, 3];
 Poveretto! Un pare, lo *compatisso*. [Z III, 1].

In tutti questi elementi affettivi è particolarmente evidente la funzione comica attribuita a Pantalone. Questa vena esageratamente sentimentale serve a ingrandire in maniera fittizia tutta quella bontà paterna o quella fedeltà tipica di un servitore onesto e pacifico che tale maschera riveste di volta in volta lungo le cinque *Fiabe*.

2. Linguaggio gnomico

Un altro tratto del carattere di Pantalone che risalta chiaramente dal suo linguaggio è quello della prudenza e della saggezza di fronte ad avversità o scelte particolari intraprese dagli altri personaggi delle *Fiabe*. Così, vediamo nel *Re cervo* un Pantalone nelle vesti di padre premuroso che cerca di proteggere la figlia Angela per far sì che non venga sottoposta all'incontro con il re per la scelta della sposa fino a dover addirittura impartirle dei consigli per il futuro divenendo proprio lei la promessa sposa del re:

Oh el te recusa seguto; ma, care vissere, se me son buttà in zenecchion, l'ho pregà, l'ho sconzurà, perché el te despensasse da sta comparsa. Gho dito, che xe ben vero, che semo nati civilmente a Venezia, che semo onesti; ma che semo povera zente, e innalzai senza merito dalla so generosità; che no semo degni de concor a tanto onor. [RC I, 3];

Cara fia, no te desmentegar mai la to nascita; no te insuperbir. Varda ogni momento el cielo, dal quale vien le fortune, ma vien anca le disgrazie improvvisi. Basta; el nostro re me farà una grazia de lassarme do ore a quattr'occhi con ti, tanto, che te possa dar qualche ricorso [consiglio], farte un'ammonizion da bon vecchio, da bon pare; [RC I, 13].

Se nel *Re cervo* abbiamo un Pantalone nel ruolo di padre amoroso e protettivo, vediamo ancora, nelle quattro *Fiabe* rimanenti del *corpus*, un Pantalone buono e altruista nelle vesti ora di segretario fedele e sempre dalla parte del suo re. Un aiutante che non sempre sa come consigliare o aiutare il suo sovrano e questo spesso avviene a causa sia delle sue origini veneziane, aventi costumi e tradizioni differenti dai paesi orientali dove sono ambientate tali *Fiabe*, sia delle sue scarse capacità fisiche nell'aiutare concretamente anche con le armi le persone a lui care. Un Pantalone dunque che allo stesso tempo si dimostra comunque volenteroso di assistere e sostenere il suo sovrano anche esaltandolo:

Cara Maestà, no savaria che consegio darghe. In tei nostri paesi no se zura de sta sorte del legge. No se fa de sta qualità de editti. No ghe esemplo, che i prencipi se innamora de un retrattin, a segno de perder la testa per l'originale, e no nasce putte [fanciulle], che odia i omeni, come la prencipessa Turandot, so fia. [T II, 2];

In fatti, la xe una viltà a star qua a grattarse la panza in tempo, che tutti xe sulle arme. No la xe azion da bon venezian. Ghe mandaremo qua dei servitori, che ghe tegna drio, perché no vorria qualche sproposito, e andremo a tagiar cinquanta teste de sti sfrondadoni [maledetti] mori. Semo pochetti, ah, Tartagia? [DS III, 2];

Alto, alto Maestae; mo la dagha impazzo [non dia luogo a brighe]. [Z III, 1];

Come, Maestà? Non la se avvilisa; la lo gaverà per onor grandando [sarà molto onorata] de esser vardada con clemenza da ella; no la daga in ste bassezze de spirito. Un baciamento d'un monarca ha da buttar zo tremille ragazze dai balconi. [AB III, 7].

Il linguaggio moralistico di questa maschera veneziana è costituito ora da giudizi, ora da consigli, aventi la funzione di evidenziare per bene la sapienza propria del vecchio che, in virtù dell'esperienza compiuta e dei già tanti anni vissuti, vuole aiutare e mettere in guardia gli altri e talvolta fare addirittura il terzo grado:

Ma, cara Altezza, cara vita mia, averè za visto sopra la porta della città tutte quelle crepe de morto impirae [teschi infilzati], no ve digo de più. [...] Sappiè, che la principessa ve farà un impianto [inganno] de tre indovinelle, che no le spiegheria el strolego Cingarello. [...] Andè in pase, caro fio. [T, II 3];

Altezza, no le xe miga fiabe da contar ai puttelli. [DS, I 3];

Ah, che lo dito mi, che no se doveva lassarlo solo. Adesso che xe tempo dell'allegrezza, ste a veder, Tartagia, che ghe xe qualche gran disgrazia. El gera fora de lu, invasà per do mugier serpente; l'ha fatto qualche bestialità de suicidio, sicuro. [DS, III 4];

Mo dago ben volentiera una manina da seno [d'aiuto]. [Z V, 7];

Un putto, che xe un armellin [albicocca], una ragazza, che xe un botirro [burro], Maestae; son seguro, che, se la vede, ghe passa tutte le malinconie. [AB III, 6];

Come, Maestà? Non la se avvilissa; la lo gaverà per onor grandando de esser vardada con clemenza da ela; no la daga in ste bassezze de spirito. Un baciamento d'un monarca ha da far buttar zo tremille ragazze dai balconi. [AB III, 7].

3. Linguaggio triviale ed espressioni popolari

Un altro aspetto interessante del linguaggio di Pantalone gozziano è sicuramente l'aderenza spontanea e immediata all'uso vivo del dialetto veneziano che in questo caso assume un carattere reale poiché il suo linguaggio è attinto da una fonte vera, quella dell'uso parlato della gente veneziana. Se prendiamo come punto di riferimento per questo ambito il più grande autore teatrale del Settecento, Carlo Goldoni, così leggiamo ciò che Folena dice del suo linguaggio:

Goldoni chiude una pagina, e ne apre una nuova, nella storia delle letterature dialettali e della concezione del dialetto come strumento espressivo: in lui il dialetto acquista per la prima volta piena autonomia di lingua parlata, fuori di caricatura e di polemica. [...] Questo suo sentimento del dialetto come "linguaggio", lingua materna in cui si specchia la vita di tutta una società, sarà espresso tante volte dal Goldoni. [...] La parola "linguaggio", coi suoi sinonimi, indica sempre in Goldoni la parlata, il discorrere naturale e vivo, la lingua come spontaneità: una realtà topografica, psicologica e sociale prima che storica, o storica solo in quanto patrimonio vivente, ma sempre fuori dalla tradizione letteraria.⁶⁹

A questo proposito, non si può fare a meno di notare come anche Gozzi dia molto spazio e importanza al dialetto veneziano adoperandolo nelle sue rappresentazioni teatrali. Spesso egli trasferisce oltre al linguaggio popolaresco, intriso di proverbi e modi di dire, anche un vocabolario di registro nettamente più basso: il linguaggio di Pantalone si articola allora in una serie di locuzioni ed espressioni triviali. Il lato positivo di questo suo modo di esprimersi in alcuni tratti volgari è rappresentato dalla freschezza e immediatezza che esso conserva dell'uso vivo e parlato del dialetto settecentesco. Qui di seguito sono esposti alcuni esempi che illustrano quanto detto finora e che comprendono dunque sia espressioni popolaresche sia vocaboli tipici dialettali di registro basso e talvolta addirittura triviali in bocca questa volta numerose volte anche in Brighella:

El le conduse in tei so gabinetto secreto, el ghe fa tre o quattro interrogazion, e po el le manda in pase con civiltà. Sia che no ghe piasa la ose [voce], sia che no ghe piasa el spirito, sia che l'abbia una mente cusì acuta, che scoverza qualche *bisinella dei interni* [segreta bagatella], che no ghe

⁶⁹ Folena 1983, 92.

comoda, sia che l'abbia qualche spirito, che ghe scoverza qualche *petolon* [intrigo d'amore]... no se sa gnente. [RC I, 3];

Ti me par quella che cria [piange]: «*rose pelae, zizole col confetto* [rose pelate, giuggiole confettate]». [RC I, 4];

Che maniera de parlar! Se te disi un de sti sentimenti davanti a So Maestà, da galantuomo che ti fa innamorar una delle so sleppe [schiaffi]. Mi t'averia volesto conzada [acconciata] piuttosto alla veneziana, con un bel tegnon [«La parte deretana dei capelli delle donne, che dicevasi quando esse portavano la coda rivolta distesa e puntata all'insù» (Boerio)] e con un mantiglion negligente [«Sorta d'abito e quasi mantello che portavano le donne civili sopra le vesti» (Boerio)] [RC I, 4];

La faccenda non è da tore de sora via [da prendere alla leggera]. [RC I, 4];

Basta: prego el ciel, che la sia cussì; ma quel to muso... quella to figura... basta... andemo... buttemose in mar [rischiamo]. [RC I, 4];

El fagon [miccia] gera umido, *sier aseno* [signor asino]. [RC II, 6];

A me, a me. *Bravo el porchetto* [«Vale esser l'ultimo o il più da poco» (Boerio)]. [RC I, 6];

Eh xe ferio ai *totani*. A vu, *pampalughi*. [Si è ferito i coglioni. A voi, scimuniti]. [RC I, 6];

Va de la ti, Brighella. Toghe la volta ti, Leandro. Corrè, *squartai*. [Correte, pezzenti [RC I, 6];

Oh basta, quel che xe fatto, xe fatto. Altezza, ella non sa in quanti *pie de acqua* [in quale situazione] che la sia, e se no averemo i occhi nù sulla so condotta, ella se lasserà far zo, come un *parpagnacco* [«nome che si dà al pane di farina di formentone condito di diversi ingredienti; detto a un uomo, vale coglione» (Boerio)]. [T III, 4];

D'una *striga maledetta*, che tol la fegura, che la vol, co ghe piase; che deve aver quattro, o cinquecent'anni sulle tavernelle. [DS I, 3];

Zucca pelada maledetta, cin quattro *cavelli canui* [canuti] sulla coppa [nuca], forse con della tegna [tigna], scoverzite per carità. [DS I, 3];

Occhi infossai, come quelli del cavallo del Gonella, *pieni di sgargagi* [cisposi], *copai* [maledetti], lasseve veder. [DS I, 3];

Zenzive paonazze, con quattro *schienze* [piaghe (Folena)] *marze*; *lavri scaffai* [sporgenti], *bocca die seppa col negro*, in to tanta malora lassete veder. [DS I, 3];

Ganasse di baccalà, barambagole rapae [guance flosce e raggrinzite], saltè fuora, come sé, e guari sto putto da sta desgrazia, da sta fissazion. [DS I, 3];

O borse de camozza sporca [pelle di camoscio], *braghese de soatto de luganegher* [calzoni di cuoio, propi dei venditori di salsicce], paleseve, come ve vedo mi coi occhi della mente, e fe dar una gomitadina a sto povero strigà [stregato]. [DS I, 3];

La vederà, quanto coraggio se accenderà in petto ai so boni servitori alla so comparsa. Uno valerà per cento, e daremo la cazza a sti cagadonai [mascalzoni] de mori. [DS III, 1];

El xe qua vivo, e san; ma perso, ma *impetolà* insin ai occhi in tuna desgrazia granda. [DS I, 4];

Minchionazzi! Sior sì che se pol sperar. Fe' una cossa. Scondeve in qualche logo qua intorno. [DS I, 4];

Questo xe ben cercar *el pelo in tel vovo*. [AB III, 8].

APPENDICE

«*Augellino belverde*»: analisi linguistica di tre scene

Nel secondo capitolo di questa ricerca si è parlato della particolarità della fiaba *Augellino belverde*; nello specifico, si è visto come questa rappresenti una sorta di smentita riguardo quello schema sociolinguistico – relativo il rapporto tra ruolo dei personaggi, stile e lingua – che in linea di massima nelle altre *Fiabe* è applicato e rispettato. A questo proposito, sono state scelte tre specifiche scene di questa fiaba in modo tale da poter esplicitare concretamente quel contrasto formale e linguistico che sussiste in questo genere teatrale gozziano. L'autore, infatti, rivendica nelle sue rappresentazioni teatrali e, in particolare, in questa *pièce*, la propria assoluta libertà dal rispetto di qualsivoglia vincolo o canone imposto dalla tradizione. Quest'attitudine anarchica emerge chiaramente nelle tre scene riportate dove l'alternanza di poesia e prosa, di lingua e dialetto non è minimamente schematizzabile, essendo spesso praticata da personaggi di vario rango che di volta in volta impiegano tutti questi strumenti espressivi. In tal modo, una sapida impressione di *pastiche* deriva al lettore e allo spettatore in particolare dall'organizzazione metrica di questo testo, il cui “polimorfismo” non trova riscontro nel resto della produzione gozziana poiché davvero notevole è la mescolanza di metri diversi (endecasillabi sciolti, ottonari, settenari, senari, quinari, e persino gli odiati martelliani a rima baciata già ferocemente criticati nell'*Amore delle tre melarance* per l'abuso che ne avevano fatto Chiari e Goldoni).

Se teniamo in considerazione le *fiabe* precedenti, i materiali erano presentati e disposti secondo precise gerarchie – le maschere, i portavoce del comico e del reale da una parte, gli eroi del melodramma, rappresentanti l'irrealtà dall'altra – ciascun gruppo con i propri registri tipologici e linguistici. Ora, invece, i diversi metri che si trovano nel testo non sempre sono finalizzati alla caratterizzazione espressiva dei vari personaggi e proprio per questo motivo, ho riportato alcune delle più particolari scene e battute di questa *Fiaba* proprio per dimostrare concretamente quanto finora raccontato; ad aver contribuito al pieno successo di questa rappresentazione teatrale – oltre, ovviamente, alle invenzioni fiabesche,

agli incantesimi, alle metamorfosi, agli spettacolari cambi di scena – sono sicuramente anche quei tratti comici che vediamo per esempio nella scena relativa l'incontro tra Tartaglia e sua madre. Comicità riservata alle maschere come di consueto ma che in questo caso travolge e investe due ruoli che solitamente erano completamente estranei alla vena comica:

TARTAGLIONA

Figlio, così mi tratti? Ove si vide,
che dopo diciott'anni, che sta lunge
dal sen materno un figlio, giunto alfine
si perda per la corte in bagattelle,
pria di correre ansante, senza trarsi
gli stivali di gamba, e dare un bacio
sulla destra real della sua madre?

TARTAGLIA

Signora madre cara, vi scongiuro
a ritirarvi nelle vostre stanze,
ed a lasciar in pace un disperato.

TARTAGLIONA

O temerario figlio! Già ti leggo
nel profondo del cor. Di Tartagliona
figlio non sembri. Io so, che ti rincesce
di Ninetta la morte, e che più care
avevi le tue corna, di tua madre. 15

Dimmi, che far dovea di quell'indegna,
se l'onor tuo tradia, se d'altra prole,
per la stirpe real, non era buona,
che di mufferli orrendi? Tu scrivesti,
che nell'arbitrio mio lasciavi intera
la tua vendetta; e poi cosí mi scacci?
Sovvengati chi son, da chi discendo,
che la regina de' Tarocchi io sono.

TARTAGLIA

Signora madre, una vecchia decrepita
qual siete voi, doveva usar prudenza. 25
Io sono un giovinetto poco esperto,
ed il sangue mi bolle. Scrissi allora
con trasporto di caldo, suscitato

dalle lettere vostre. Forse... basta...

So, che odiavate quella poveretta... 30

Non vi dico di piú. Signora madre,
vi prego a ritirarvi, e non seccate
d'un re sdegnato le filiali natiche.

TARTAGLIONA

Che sento! Oh dei! Tu non sei piú mio figlio.

Vecchia a me! Sommi dei, che ingiuria è questa! 35

Dunque errai nell'oprar? Dunque sepolta
non dovea rimaner la tua vergogna?

TARTAGLIA

La vergogna mio padre in voi sofferse
né vi fe' seppellir nei vostri errori.

Fors'è vergogna mia l'opera vostra. 40

TARTAGLIONA

Vergogna è il partorir figli tuoi pari.

TARTAGLIA

Chi non può partorir, muore nel parto.

Dovevate lasciar di partorirmi.

TARTAGLIONA

Ingrato! Cosí parli a chi nel ventre
ti portò pel girar di nove lune? 45

TARTAGLIA

Pagherò un asinello, che vi porti
per quante lune san girare in cielo.

TARTAGLIONA

Figlio disumanato! Ti ricorda,
ingratissimo figlio che, bambino,
non volli balie, e che i miei propri petti 50
ti diedero il latte, ch'or cosí mi paghi.

TARTAGLIA

Quando passan le femmine dal latte,
io ve ne pagherò venti mastelle.

Cosí posso pagar il beneficio;
ma voi non mi potete render viva 55
la mia Ninetta, di Concul figliuola.

Un povero monarca, affaticato
in guerra diciott'anní, giugne al trono,
crede di riposar nel caro seno

della consorte, e trova, ch'ella è morta, 60
sepolta sotto il buco della scaffa.

Non ho più moglie, amici più non trovo;
per me non v'è più pace in questo mondo (*piange*).

TARTAGLIONA

Figlio, ti vo' scusar; ma da viltade
troppo sei preso. Il tuo dolor solleva. 65

Giuocheremo ogni giorno a gatta cieca,
tocca ferro, a romper la pignatta,
e ti divertirai. Verrà frattanto
forse a noi la Schiavona, o Saltarei¹;
io troverò consorte di te degna. 70

TARTAGLIA

Signora madre, burla troppo grande
fu il seppellir la mia Ninetta viva.
Giungano pur le ninfe della Bragola,
tutte le dee della calle de' Corli;
insensibil sarò. Mi fate rabbia; 75
vi prego, andate via.

TARTAGLIONA

Rabbia la madre!
Scacciar la madre! O ciel, lo fulminate.

TARTAGLIA

Voi non volete andar; dove voi siete,
non ho flemma di star. Vedo, che in seno 80
vi si muove il catarro. Il mio rispetto
vuol, ch'io vi lasci, e me ne vada a letto (*entra*).⁷⁰

La vecchia regina, in uno dei momenti di più acuta e rabbiosa tensione col figlio, cerca di placarne l'ira promettendogli, così come si legge nel testo ai vv.66-67, di giocare assieme «a gatta cieca, / a tocca ferro, a romper la pignatta» e di far venire a corte due note plebee meretrici. La caratteristica di Tartaglia e Tartagliona che alternano nel loro eloquio un linguaggio colto e raffinato a improvvise bassezze linguistiche, stilistiche e concettuali risalta fortemente in queste battute; nello specifico, si notino lessemi e aspetti fono-morfologici di stampo più aulico quali

⁷⁰ Atto II, sc. 4;

«lunge» (v.2), «pria» (v.5), «cor» (v.12), «giugne» (v.58), «benefizio» (v.54) oltre alle frequenti anteposizioni aggettivali come «destra real» (v.6), «temerario figlio» (v.11), alle numerose interiezioni del tipo «Che sento! Oh dei!» (v.34), «Sommi dei, che ingiuria è questa!» (v.35) e alle frequenti inversioni, spesso a cavallo tra due versi, tipiche del genere poetico come «Di Tartagliona / figlio non sembri» (vv.12-13), «Io so, che ti rincresce / di Ninetta la morte» (v.14-15). A questi contrastano lessemi di stampo nettamente inferiore come «vecchia decrepita» (v.24), «figlio disumanato!» (v.48), «vi si muove il catarro» (v.81) che, insieme ad espressioni come «Pagherò un asinello, che vi porti / per quante lune san girare in cielo» (vv.46-47) o «Quando passan le femmine dal latte, / io ve ne pagherò venti mastelle» (vv.52-53), creano quell'effetto di comicità che, in questa scena, viene duplicato ancor più nel personaggio di Tartagliona. Infatti, nelle battute di entrambi si riflette lo stesso tipo di comicità, derisoria e irridente, necessaria e perfetta per quell'efficacia di contrasti che l'autore vuole continuamente generare tra immagini e parole di tono elevato e improvvisi inserti plebei. Non si può fare a meno di rilevare, dunque, come già si era accennato lungo tutta la trattazione, che proprio a queste due maschere, Tartaglia e Tartagliona, siano state affidate le parti del re e della regina madre e come entrambi si rivelano totalmente privi di eleganza e raffinatezza linguistica e comportamentale.

Così come abbiamo appena visto per questi due personaggi, anche per Brighella e Smeraldina si possono fare alcune osservazioni; nello specifico, non si può non notare come ad entrambi vengano associati registri linguistici e formali completamente diversi dal solito; le consuete compartizioni sono nuovamente stravolte da quest'ultimi due. Brighella nel ruolo di consigliere, indovino e corteggiatore di Tartagliona alterna versi e prosa senza remora; in questa *pièce* risalta maggiormente l'opposizione tra il multiforme gioco della versificazione, costruita su accelerazioni e rallentamenti nel passaggio dai quinari ai settenari agli endecasillabi, e la pesante glossa in prosa veneziana:

BRIGHELLA

Fiamme voraci,
che rischiaraste

questa mia mente,
 né m'abbruciaste,
 io stava meglio 5
 nell'ignoranza.
 Ahi, Tartagliona,
 che val costanza?
 TARTAGLIONA
 Che mi vuoi dir, poeta? Io non t'intendo.
 BRIGHELLA
 Sono vicini i Gemini; 10
 già le mura s'innalzano;
 questa è notte terribile,
 tu puoi trarti le cottole,
 e dalle pulci scuoterle,
 che l'ora è di dormir. 15
 Io veglierò, qual nottola,
 e ti trarrò la cabala;
 tutto farò il possibile
 dal destin per difenderti;
 ma il capo lavo all'asino, 20
 ma temo di fallir.
 TARTAGLIONA
 O maledetto strologo!
 Io non intendo un diavolo.
 Alle minacce orribili
 le natiche mi tremano, 25
 né so cosa pensar.
 BRIGHELLA
 Care pupille amabili...
 Ah troppo dissì; scusami.
 Occhio, che sempre lagrima...
 Ah, Maestà, perdonami. 30
 Possenti barambagole,
 per voi son temerario...
 Ma, oimè, ch'io veggo nella terza sfera
 il mio tesoro biscia scodellera!

(*A parte*) (l'estro m'ha serví pulito. Spero de aver fatto qualche colpo. Se podesse ridurla a far un testamento in mio favor, no saria scontento delle mie amorse attenzioni, e del frutto dei mii poetici sudori) (*entra*).⁷¹

In questa e nelle successive battute di Brighella, interrotte dagli interrogativi stizziti di Tartagliona, immagini e parole si susseguono una dopo l'altra in assoluta libertà; si può cogliere, infatti, quella vena comica e spesso volgare tipica delle maschere che anche in questo caso travolge Brighella pur rivestendo questa volta un ruolo più sopraffino. I concetti sono costruiti sia attraverso termini ed espressioni popolari sia tramite termini e lessemi letterari più raffinati che poggiano su altrettante accurate modulazioni stilistiche vista l'alternanza di metri brevi quinari e settenari che troviamo nel testo; i versi di Brighella si rivelano quindi contemporaneamente intrisi dello schietto dialetto veneziano con parole e locuzioni del tipo «tu puoi trarti le cottole» per «tu puoi levarti la gonna» (v.13), «ti trarrò la cabala» per «indovinerò il tuo futuro» (v.17), «il capo lavo all'asino» per «faccio cosa del tutto inutile» (v.20), «possenti barambagole» per «imponenti guance grinzose e flosce» (v.31), e di voci più eleganti e adatte alla poesia quali «Fiamme voraci» (v.1) oppure «Care pupille amabili» (v.27) che, insieme anche a fenomeni più strettamente fono-morfologici come per esempio l'uso di «veggo» (v.33) al posto di «vedo» e a stilemi caratterizzanti il genere tragico teatrale quali per esempio le interrogative retoriche del tipo «Ahi Tartagliona, che val costanza?» (vv.7-8), sono capaci di produrre un notevole effetto comico secondo un evidente intento parodistico.

Alla fine di questa scena, inoltre, è interessante notare ciò che dice Brighella in dialetto veneziano: tramite «il frutto dei mii poetici sudori» egli spera di aver fatto colpo con la regina madre Tartagliona in modo tale da convincerla a fare un testamento in suo favore. Con questa frase è lo stesso Brighella ad affermare la sua difficoltà nell'esprimersi in versi e ciò giustifica la presenza di quelle numerose espressioni popolari che a questo punto sono inevitabili.

Allo stesso modo, anche il caso di Smeraldina risulta particolare in questa fiaba, visto che pur rivestendo un ruolo che sicuramente non si può definire elevato in

⁷¹ Atto II, sc. 6;

quanto moglie del salsicciaio di corte, le viene associato costantemente l'endecasillabo sciolto:

SMERALDINA (*di dentro gridando*)

Eh, lasciatemi entrar; che impertinenza!
Sono ormai stanca. Pregghi, ambasciatori,
memoriali, tornate; uh quante storie!

BARBARINA

Chi è di là?

SMERALDINA (*entrando*)

È il diavol, che ti porti. 5

BARBARINA

Temeraria! Sfacciata! Olà, staffieri,
chi v'insegnò a servir? Come si lasciano
penetrare i pitocchi alle mie stanze?

SMERALDINA

Eh, pazzarella, frasca, in questa forma
chi t'ha allevata, chi ti diè la vita, 10
accetti in casa tua? Quanti momenti son,
che non sei pitocca, com'io sono?

BARBARINA

Arrogante! Non più; frena la lingua;
rispetta l'esser mio; non inoltrarti.
Ti conosco, infelice, e sovvenirti 15
Voglio con doni, pur che t'allontani
da queste soglie, anzi dalla cittade.
La tua presenza in me risveglia idee,
che amareggian lo spirto. Olà, miei servi...

SMERALDINA

Ah, fraschetta, pettegola, smorfiosa, 20
madama fricandò, che credi? Forse
di pormi soggezion? T'ho dato il latte,
t'ho schiaffeggiata mille volte, ed ora
credi, che avrò paura? Io son qui giunta,
non per le tue ricchezze, ma l'amore 25
m'ha trascinata; ad onta dello sgarbo,
con cui m'abbandonasti, io non potei
trattenere il trasporto, e, appena seppi,

che sei qui, che sei ricca, corsi tosto
 per rallegrarmi delle tue fortune, 30
 e non per amor proprio (il ciel mi fulmini).
 Cioè perch'amo te... cioè... vo' dire...
 Sia maledetto l'amor proprio...In somma
 io son qui per baciarti, e non vo' nulla.
 Cara, quanto mi piaci! Sei pur bella 35
 cosí vestita. Il ciel ti benedica.
 Ah, convien, ch'io ti baci, ch'io ti mangi
 (*vuol abbracciarla con impeto*).
 BARBARINA (*respingendola*)
 Ma, viva il ciel, qual confidenza è questa?
 Miei servi, dico (*qui un servo*). Incauti! Qui recate 40
 tosto una borsa d'oro, ed a costei
 si consegnì, e si scacci
 (*servo entra con inchino*).
 SMERALDINA
 Barbarina,
 tu scherzi, è ver? Non mi farai l'affronto
 di scacciarmi da te. Sospetti in seno 45
 non averai, dopo sí lungo tempo
 che mi conosci, e le azion mie conosci,
 che interesse mi muova, e ch'io qui venga
 per altro amor, che delle due persone
 col mio sangue allevate, e con le quali, 50
 come lor madre, vissi, ed ebbi care
 (*qui il servo con la borsa*).
 BARBARINA (*ironica*)
 Prendi, prendi quell'oro. L'amor tuo
 so, che ammorzerà dentro quell'oro.
 Or risarcita sei de' tuoi gran meriti. 55
 Parti, né ardir di piú venirmi innanzi;
 che stomachevol cosa è il rimirarti.
 SMERALDINA (*da sé*)
 (Oimè, che sento! E pur non so staccarmi).
 Barbarina, t'inganni; io spero ancora,
 che non discaccerai fuor del tuo albergo 60
 chi per semplice amor, per diciott'anni,
 t'allevò dentro al suo; chi non ha colpa,

se discacciata fosti; chi non fece
altro, che lagrimar di tua partenza (*piangente*).

BARBARINA (*a parte*)

(Costei m'intenerisce, ed amareggia 65
lo spirto mio, non atto a soffrir noie).
Prendi quell'oro, Smeraldina, e parti.
La tua presenza, il favellar con modi,
troppo confidenziali, mi disgusta.
Servo, dal guardo mio costei si levi 70
a forza; al suo tugurio sia condotta;
le si rechi la borsa; ivi si lasci
(*il servo vuol prender Smeraldina per un braccio*).

SMERALDINA

Ah, no, servo, pietà. Figlia, se troppa
confidenza mi presi, umil vi chiedo 75
un benigno perdon. Cambierò modi
di favellar. Non più, come a me uguale,
vi parlerò. Come signora mia
vi rispetterò sempre. Io non ho core
di staccarmi da voi. Tra i vostri servi 80
la più vil serva riputar mi voglio,
pur ch'io resti con voi. Di tutti gli altri
i rifiuti, gli avanzi disprezzati
saran mio cibo. Io sono troppo avvezza
a conviver con voi; troppo è l'amore, 85
che per voi presi, e pel fratello vostro,
forse più fedel serva, e più amorosa
sarò di tutte l'altre. E, se risolta
siete a scacciarmi, almen mi concedete,
che parta miserabil, come venni; 90
tenetevi il vostr'oro. In questo albergo
materno amor mi trasse, tenerezza
per due del latte mio, delle mie cure
ingrati figli, e non ricchezze, ed oro (*piange*).

BARBARINA (*da sé*)

(Qual forza ha mai semplicità d'affetti, 95
tenere espression, sul core umano!
Tanto disse costei, che mi ridusse
ad aver più ribrezzo a discacciarla,

che a trattenerla. Il minor peso al core
 dunque s'elegga). Smeraldina, resta; 100
 meco starai, ma le passate cose
 mai non rammemorar. Il rammentarle
 rimprovero mi sembra, e fa, ch'io t'odio.
 Guardami qual'or son, non qual fui teco,
 s'esser sofferta vuoi. Seguimi, e taci (*entra*). 105

SMERALDINA

Questa è quella filosofa, che andava
 ieri per legna al bosco, ed oggi!... Basta.
 Seco volea restar, perché l'adoro
 e seco resto alfin; del tacer poi
 ci proveremo; ma non sarà nulla. 110
 Non la conosco più. Quanta superbia!
 Chi diavol l'ha arricchita in questa forma?
 Io non vorrei, che questa frasconcella...
 Forse qualche milord... ma saprò tutto (*entra*).⁷²

In questa scena, Smeraldina implora pateticamente la figlia adottiva Barbarina a restare con lei dopo la sua partenza insieme al fratello Renzo; in questo dialogo, la moglie del salsicciaio si esprime attraverso una versificazione che, come si può vedere, è intrisa di espressioni e lessemi popolari che connotano tale personaggio e che gli sono insiti proprio per il fatto di non essere di origine nobile: si leggono, infatti, termini e locuzioni del tipo «È il diavolo, che ti porti» (v.5), «pazzarella» (v.9), «fraschetta» (v.20), «pettegola» (v.20), «smorfiosa» (v.20), e «madama fricandò»⁷³ (v. 21). Un eloquio quello di Smeraldina, dunque, che cerca di adeguarsi a quello del suo interlocutore (Barbarina è in realtà una principessa) cercando di maneggiare nuovi termini, anche stranieri come per esempio «milord» (v.114), ma che è comunque misto di qualche dialettismo che spesso sfugge al controllo. Sono interessanti a proposito un altro paio di battute, precedenti a quelle sopra riportate, ma che si riferiscono ancora a Smeraldina:

⁷² Atto III, sc. 3.

⁷³ Questa voce - solitamente impiegata in ambito culinario per indicare uno stufato misto - viene anche utilizzata, così come in questo caso, come epiteto spregiativo: il GDLI ci dice essere un adattamento del fr. *fricandeau* (1552, Rabelais), deriv. arbitrario di *fricasser*. In Gozzi viene qui usato con effetto di comica desementizzazione dall'ignorante Smeraldina che la impiega per il solo fatto di essere francese al fine di deridere la pretenziosità ambigua e fasulla di Barbarina.

SMERALDINA

O frasconcelli

senza giudizio! Che parlar è il vostro?

Che amor proprio? Che ragione umana?

Che società? Che leggi? Chi v'insegna

a pensare, e a parlar in questa forma, 5

ragazzi matti?

BARBARINA (*ridendo forte*)

Ah, ah, ah, fratello,

la si riscalda, senti. Che disgrazia

è non esser filosofi!

RENZO

Amor proprio, 10

Smeraldina, v'accende. Ritiratevi,

e non vi fate svergognar qui in strada

dalle persone, che potrien passare,

colte, e spregiudicate.

SMERALDINA

Ah, giuro al cielo, 15

che, se credeva d'allevare due ingrati,

vi lasciava annegar nel fiume. Dunque

fu per amor di me medesima, ch'io

di là vi trassi, e non lasciai negarvi?⁷⁴

In questa scena cultura e spregiudicatezza, ovvero indipendenza da qualsiasi pregiudizio, sono le parole d'ordine dei due nuovi intellettuali Renzo e Barbarina. Anche in questo caso si può vedere come Smeraldina cerchi di reagire alla superbia dei suoi due figli adottivi adoperando un eloquio più formale: quel tono più elevato che Smeraldina cerca di creare e mantenere tramite le numerose interrogative retoriche tipiche del generare tragico in versi («che parlare è il vostro?», «Che amor proprio?», «Che ragione umana?», «Che società?», «Che leggi?» ai vv. 2-4) si scema e contrasta poco dopo con il dialettismo «negarvi» che leggiamo al v. 19. Detto ciò, è indubbio che tutte queste voci informali e dialettali riscontrate in queste ultime due scene, trovandosi all'interno di uno stile, quello dei versi, ritenuto sicuramente più elegante e raffinato della prosa in

⁷⁴ Atto I, sc. 4.

generale, creino inevitabilmente quella mescolanza linguistica e formale che abbiamo visto essere tipica di queste fiabe gozziane e che raggiunge il culmine più elevato proprio con l'*Augellino belverde*.

CONCLUSIONI

Al termine dell'analisi della lingua delle *Fiabe teatrali* di Carlo Gozzi, sarà ora proposta un'osservazione conclusiva che possa fornire un'interpretazione complessiva sulla lingua di queste rappresentazioni teatrali tenendo comunque conto anche del particolare genere letterario in cui l'autore si è voluto cimentare.

Se è vero, come più volte detto nelle pagine precedenti, che Carlo Gozzi era sempre stato in favore del purismo linguistico e del classicismo stilistico contro la corruzione dei suoi tempi, avendo addirittura contribuito alla fondazione dell'Accademia dei Granelleschi, nelle *Fiabe teatrali*, però, questa sua ideologia conservatrice risulta in qualche modo compromessa. Allo stesso tempo, infatti, è da tenere in considerazione che la venerazione dei modelli toscani non impediva di sperimentare e persino accogliere novità oppure addirittura il dialetto all'interno di opere teatrali. Da quanto visto in questa ricerca, dunque, si coglie pure in Gozzi la volontà e la propensione ad accogliere nelle *Fiabe* innovazioni linguistiche tipiche settecentesche facendola risultare una raccolta assai originale e variegata.

Quest'originalità si è potuta notare soprattutto nella scelta dell'autore di attuare una sorta di stratificazione sociale, formale e linguistica dei suoi personaggi; diversificazione che, di conseguenza, riflette una mescolanza anche a livello stilistico, linguistico e quindi di registri tonali. Nello specifico, dall'analisi formale condotta nel secondo capitolo e da quanto si è potuto osservare dagli schemi riportati, si può scorgere una sorta di standardizzazione più o meno generale di lingua e forma solamente per alcuni personaggi delle *Fiabe*, ma non per tutti, poiché abbiamo visto alcuni di loro rappresentare delle eccezioni esprimendosi talvolta in un modo e talvolta in un altro. In particolare, se tracciamo un filo conduttore lungo tutte le cinque rappresentazioni teatrali analizzate, notiamo che personaggi di livello cosiddetto alto quali re, principesse, maghi/fate e statue sono soliti esprimersi tramite un registro alto sia di lingua sia di forma, senza mai modificare o abbassare il loro registro dialogico. Notiamo, infatti, che a questi personaggi è attribuita, in generale, la coppia "Versi

endecasillabi sciolti-italiano” a differenza di coloro che, considerati di livello medio-basso, quali per esempio ministri, cavalieri, storici di piazza, servi sono soliti esprimersi con un registro che si adegua alla loro cultura tanto da venir loro attribuita o la coppia “Prosa-italiano” oppure “Prosa-dialetto veneziano”. Da notare, quindi, che i personaggi regali e di stampo fiabesco non modificano mai il loro modo di parlare ma, anzi, sono solamente i personaggi di livello medio-basso, *in primis* le maschere, a modificare e a dover trasformare i loro modi di esprimersi di fronte ai reali. A tal proposito, ciò che connota in modo indissolubile questo tipo di teatro ideato da Gozzi, tanto da poter essere definito un teatro multilingue, sono le caratteristiche e le funzioni che rivestono le maschere. Non è un caso, infatti, che Gozzi abbia scelto di utilizzare un genere teatrale insolito per la sua epoca e che abbia scelto in particolare due costituenti di base che sono per l'appunto le fiabe e le maschere, due fenomeni molto discussi nel XVIII secolo, ma adatti ad esprimere il suo anticonvenzionale punto di vista. Mediante le fiabe e le maschere, Gozzi contesta un teatro che vuole riprodurre la realtà e avvicinarsi il più possibile al pubblico. È per tal intento che inserisce nelle sue rappresentazioni le quattro maschere della Commedia dell'Arte, che egli definisce «il miglior antidoto ai sentimentalismi dei personaggi fiabeschi e del meraviglioso esotico»⁷⁵; in tutte le sue *Fiabe*, Gozzi inserisce sempre le stesse, Tartaglia, Pantalone, Truffaldino e Brighella, variando di volta in volta l'ordine di apparizione e i rispettivi ruoli: Tartaglia è talvolta ministro (nel *Re cervo*, nella *Donna Serpente*, nella *Zobeide*) o addirittura principe (nell'*Amore delle tre melarance* e nell'*Augellino belverde*), mentre Pantalone diventa ora un padre prudente e amorevole (nel *Re cervo*), ora un segretario e uomo saggio e leale (nel *Re cervo*, nella *Turandot*, nella *Donna serpente*, nella *Zobeide* e infine anche nell'*Augellino Belverde*), allontanandosi dal tipo caratteristico della Commedia dell'Arte che lo vedeva in assoluto nel ruolo di comico e grottesco.

Le maschere, quindi, contrastano molto sia per linguaggio sia per caratteristiche dai personaggi di stampo fiabesco, rendendo in tal modo le rappresentazioni di Gozzi, una sorta di mescolanza tra ciò che può essere definito di livello elevato (parti liriche / temi drammatici e seri / personaggi di alto rango) e ciò che può

⁷⁵ Winter 2009, 125.

essere, invece, definito di livello medio-basso (parti in prosa / temi ridicoli e comici / personaggi di medio-basso rango). Per quanto Gozzi si opponga ancora a Goldoni restaurando le maschere, è opportuno evidenziare, però, che pur conservando i nomi della tradizione e alcuni tratti tipologici esteriori, le maschere comunque subiscono nelle *Fiabe* un processo di raffinamento che le trasforma in personaggi vivi e soprattutto liberi da condizionamenti e vincoli: ora, le maschere hanno la capacità di assumere tratti di volta in volta sempre più diversi modellandosi in base al ruolo che l'autore assegna loro. Vediamo in tal modo come sia Pantalone, sia Brighella (quando vestono le parti di sacerdoti-indovini), sia Tartaglia (quando riveste il ruolo di principe), sia Smeraldina (quando è damigella o moglie del salsicciaio o sorella del credenziere di corte) modifichino il loro linguaggio in base o ai ruoli che rivestono in determinate *Fiabe* o ai loro interlocutori. Questa flessibilità, dunque, insita in determinati personaggi, è la spiegazione della medesima elasticità linguistica e stilistica che troviamo all'interno di questo particolare modo di fare teatro di Carlo Gozzi. A tal proposito, si può forse pensare che Gozzi abbia voluto cimentarsi in questo particolare genere letterario, che, a questo punto, si può ritenere "ibrido" sia per poter realizzare tali compartizioni sia per poter sperimentare liberamente dal punto di vista linguistico, soprattutto a livello lessicale e sintattico, essendo un genere poco usato e di conseguenza privo di canoni o norme linguistiche e formali troppo rigide da dover rispettare. Di conseguenza, anche a seguito dell'analisi linguistica svolta nel terzo capitolo, quella delle *Fiabe*, infatti, si può considerare complessivamente una lingua "mediana" proprio per il fatto di oscillare talvolta verso una lingua più aulica ed elegante, la cui ricerca di elevatezza stilistica è riscontrabile, come abbiamo visto, soprattutto nelle parti poetiche, con la ricca presenza di stilemi tipici del genere teatrale tragico quali le *exclamationes*, le *interiezioni*, le *sticomitiae*, le *enumerationes*, i *tricola* ecc. oltre alle numerose *inversioni*, i *chiasmi*, gli *iperbati* che si riscontrano sul piano della sintassi, e talvolta, invece, verso una lingua più aperta alle innovazioni e vicina al parlato riscontrabile soprattutto nella prosa, in particolare per la presenza del dialetto veneziano con le sue locuzioni ed espressioni spesso molto colorite. Una lingua che, a livello fono-morfologico, da quanto si può vedere dagli spogli relativi alle

parti italiane condotti nel terzo capitolo, presenta particolarità tipiche e frequenti anche in altri autori coevi poiché è lo stesso italiano del Settecento a presentare ancora qualche polimorfia fono-morfologica non risolta, rispetto alla quale gli strumenti normativi non prendono sempre posizioni univoche e concordi. Proprio per quest'ultimo motivo, all'interno delle *Fiabe* si sono trovate forme geminate come *dappresso, dappoiché, appresso, taffanario, abborrisci*, in opposizione a parole scritte in forma scempia come *abborrisci, provvedere, dinanzi* oltre alla presenza di numerose voci scritte in forma analitica, quest'ultime per lo più avverbi e congiunzioni, come *a bastanza, in vece, per ciò* e così via. E se la presenza di taluni fenomeni fono-morfologici era dovuto soprattutto all'incertezze grammaticali che ancora sussistevano nel secolo XVIII, per altri, invece, come ad esempio l'uso dell'articolo determinativo, l'uso dei pronomi, delle preposizioni e degli avverbi, si è potuto osservare in Gozzi una volontà nel rispettare il più possibile le norme e i canoni grammaticali del suo secolo restando, dunque, molto vicino all'uso coevo: infatti, si è visto come l'impiego dei pronomi personali *lui* e *lei* di terza persona in funzione di soggetto non sono presenti nel testo così com'era già stato canonizzato dal Bembo nel Cinquecento, oppure, ancora, la presenza di avverbi come *dove/ove* o *poscia* e *tosto* che abbiamo visto essere molto frequenti anche nella prosa contemporanea tanto da ritrovarli addirittura nel primo Ottocento. Lo stesso discorso vale pure per la casistica verbale e, a questo proposito, basti far riferimento all'uscita della 1^a persona singolare dell'imperfetto indicativo che troviamo nelle *Fiabe*, ovvero la forma etimologica in *-a*, che è proprio quella che riscontriamo più frequentemente anche nella poesia e nella prosa contemporanea in opposizione alla forma analogica in *-o* che nella prosa del secondo Settecento era fortemente minoritaria. Così ancora in accordo con le grammatiche del suo secolo, Gozzi opta per la forma *sieno* del congiuntivo presente. Dunque, se in generale dal punto di vista fono-morfologico il nostro autore rimane a tutti gli effetti un conservatore (sono pochi, infatti, i fenomeni che si discostano dall'uso contemporaneo e l'esempio più rilevante si è visto essere quello riguardante le oscillazioni tematiche *devo/debbo*), è soprattutto a livello lessicale e sintattico che le *Fiabe* si rivelano pronte ad accogliere innovazioni tipiche settecentesche: il ruolo del francese nella promozione del rinnovamento

linguistico è indiscutibile per il fatto che, di fronte ad un italiano appesantito da costruzioni sovrabbondanti e lessemi tipici della tradizione letteraria, la lingua familiare e colloquiale trova una sua dimensione nella spigliatezza della costruzione diretta del francese. E così come a livello sintattico si vede prevalere la scelta di rifarsi alla nuova sequenza d'ordine tipica della lingua francese, che prevede la posposizione dell'oggetto al verbo con l'estromissione di giri sintattici e reggenze tipiche, invece, di una sintassi classicheggiante, anche a livello lessicale traspare un linguaggio aperto a francesismi tipici settecenteschi, mescolato di letterarietà da una parte e di quotidianità dall'altra e lessicalmente variegato sia per la presenza appunto di parti poetiche italiane aventi al loro interno poetismi e forme tipiche della tradizione letteraria come *torma* per «folla», *ite* per «andare», *quivi* per «qui» ecc. sia di parti prosastiche talvolta italiane, connotate da un linguaggio più strettamente colloquiale con espressioni quali *Io non so per qual diavolo*, *Io ti strapperò le orecchie*, *Che! Come! Pettegola!*, e talvolta, invece, unicamente veneziane. Nello specifico, si è potuto osservare nelle pagine precedenti come dall'analisi lessicale delle parti dialettali veneziane il repertorio linguistico sia popolato da numerose locuzioni idiomatiche e talora triviali, tipiche appunto dell'uso vivo e parlato del dialetto lagunare come *bisinella de interni*, *pie de acqua*, *el pelo in tel vovo* ecc. che arricchiscono la pagina d'immagini comiche connotando quella lingua teatrale a cui si stava guardando sempre con più interesse nel corso del Settecento perché luogo di sperimentazione di un italiano parlato possibile.

BIBLIOGRAFIA

TESTI D'AUTORE:

Beniscelli, 2004 = A.B. (a cura di), *Le Fiabe teatrali*, Milano, Garzanti;

Bosisio, 1984 = P.B. (a cura di), *Le Fiabe teatrali*, Roma, Bulzoni;

Chiari, 1770 = P.C. *Commedie da camera ossia Dialoghi familiari*, vol. I, Venezia, Battifoco;

Gozzi, 1797 = C.G., *Memorie inutili della sua vita scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà*, Venezia, Palese;

Gozzi, 1801-1803 = C.G., *Opere edite ed inedite del co: Carlo Gozzi*, tomo primo, stamperia Giacomo Zinardi, Venezia;

Gozzi, 1957 = G.G., *La Gazzetta Veneta*, (a cura di) A. Zardo, Firenze, Sansoni;

TESTI CRITICI E STRUMENTI:

Antonelli, Motolese, Tomasin, 2018 = G.A., M.M., L.T. (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, vol. IV *Grammatiche*, Roma, Carocci;

Baldi, Giusso, Razetti, Zaccaria, 2007 = G.B., S.G., M.Z., G.Z., *La letteratura*, vol. 3 *Dal Barocco all'Illuminismo*, Varese, Paravia;

Beniscelli, 1986 = A.B., *La finzione del fiabesco*, Casale Monferrato, Marietti;

Boerio, 1998 = G.B., *Dizionario del dialetto veneziano*, Firenze, Giunti;

Bordin, Scannapieco, 2009 = M.B. A.S., *Antologia della critica goldoniana e gozziana*, Venezia, Marsilio.

Boström, 1972 = I.B. *La morfosintassi dei pronomi personali soggetti della terza persona in italiano e in fiorentino*, Stoccolma, Almqvist e Wiksell;

Corticelli, 1745 = S. C., *Regole ed osservazioni della lingua Toscana*, Bologna, dalla Volpe;

Cucinotta, 1983 = C.C., *Le memorie inutili di Carlo Gozzi*, Messina, Centro di Studi Umanistici.

Dardi, 1992 = A.D., *Dalla provincia all'Europa, L'influsso francese sull'italiano tra il 1650 e il 1715*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere;

D'Onghia, 2014 = L. D'O., *Drammaturgia*, in *Storia dell'italiano scritto*, vol. II (a cura di) G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin, Roma, Carocci;

Folena, 1983 = G.F. *L'italiano in Europa: esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi;

Folena, 1986 = G.F., *Alla vigilia della rivoluzione francese. L'italiano due secoli fa tra riforme e rivoluzioni*, «Lettere italiane», XXXVIII, Firenze, Casa Editrice Leo S. Olschki.

GDLI, 1961-2002 = S. Battaglia (a cura di), *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. I-XXI, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese;

Marazzini, 2002 = C. M., *La lingua italiana, profilo storico*, Bologna, il Mulino;

Marzullo 2003 = M.M. (a cura di), *Duecento, duecento e dugento* in www.accademiadellacrsuca.it [20/03/2019];

Mastrofini, 1830 = M.M., *Teoria e prospetto o sia Dizionario critico de' verbi italiani conjugati*, voll. 2, Milano, Silvestri;

Matarrese, 1993 = T.M., *Storia della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino;

Migliorini, 1971 = B.M., *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni;

Momo, 1992 = A.M., *La carriera delle maschere nel teatro di Goldoni Chiari Gozzi*, Venezia, Marsilio;

Moroni, 1852 = G.M., *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. LIV, Venezia, Tipografia Emiliana;

Patota, 1987 = G.P., *L'Ortis e la prosa del secondo Settecento*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca;

Patota, 2017 = G.P. *La quarta corona: Pietro Bembo e la codificazione dell'italiano scritto*, Bologna, Il Mulino;

Serianni, 1981 = L.S., *Norma dei puristi e lingua d'uso nell'Ottocento*, Firenze, Accademia della Crusca;

Serianni, 2009 = L.S., *La lingua poetica italiana, Grammatica e testi*, Roma, Carocci;

Sorella, 1993 = A. S., *La tragedia*, in *Storia della lingua italiana* vol I, (a cura di) L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi;

Spezzani, 1962 = P.S., *Il primo repertorio linguistico di Pantalone*, Venezia, Stamperia di Venezia;

Spezzani, 1962a = P.S., *Linguaggio del Pantalone goldoniano*, Venezia, Stamperia di Venenzia;

Tomasin, 2010 = L.T., *Storia linguistica di Venezia*, Roma, Carocci;

TB, 1865-1879 = N.T., B.B., *Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese;

Trissino, 1970 = G.G.T., *Poetica, La quinta e la sesta divisione della poetica*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquento*, vol. II (a cura di) B. Weinberg, Bari, Laterza;

Ugolini 1855 = F. U., *Vocabolario di parole e modi errati che sono comunemente in uso*, Firenze, G. Barbera;

Winter, 2009 = S.W., *Realtà illusoria e illusione vera, le fiabe teatrali di Carlo Gozzi*, Firenze, Franco Cesati Editore.

Zanon, 2009 = T.Z., *La Musa del traduttore, Traduzioni settecentesche dei tragici classici francesi*, Verona, Fiorini;

Zanon, 2014 = T. Z., *Teatro in versi: commedia e tragedia*, in *Storia dell'italiano scritto*, vol. I (a cura di) G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin, Roma, Carocci;